Der junge Max Reger und seine Orgelwerke

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt
von

Rudolf Huesgen
aus München-Gladbach/Rhld.

1935

Gatzer & Hahn, Graphische Werkstätten, Schramberg (Schwarzwald)

Referent: Prof. Dr. W. Gurlitt.

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Mai 1932.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meiner Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

A. Ueberblick über die frühen Orgelwerke 1—3

B. Das Orgelschaffen des jungen Max Reger unter besonderer Berücksichtigung stilistisch verwandter Klavierstücke.

I. Innere und äußere künstlerische Entwicklung. 3—32

a) die Weidener Kindheit und die musikalische Jugenderziehung durch Lindner. 3—12

b) das Studium bei Hugo Riemann und dessen Einfluß auf Regers Entwicklung. 12—22

c) die Wiesbadener Lebenskrise. 22—32

II. Regers Orgelschaffen. 32—87

a) die drei Orgelstücke des op. 7. 32—47

b) die Uebertragungen Bach'scher Orgelwerke für Klavier. 47—57

c) die dreizehn Choralvorspiele für Orgel und die Bearbeitungen Bach'scher Orgel-Choralvorspiele für Klavier. 58—64

d) die viersätzige Orgelsuite op. 16. 65—79

e) die zwei- und dreistimmigen Kanons für Klavier, sowie andere unter dem Einfluß der Orgelkomposition entstandene Klavierwerke. 79—87

III. Technische und stilistische Probleme. 87—104

a) besondere Stilmerkmale. 89—92

b) Kontrapunktik und Harmonik. 92—100

c) Tonalitätsproblem. 100—104

C. Der Antagonismus und Dualismus in Regers Wesen. 105—108

A. Ueberblick über die frühen Orgelwerke.

Für den Kenner des Regerschen Stils unterliegt es keinem Zweifel, daß die Orgelwerke den wertvollsten Bestandteil von Regers Schaffen darstellen. Wenn wir daher die Erstlingswerke für die Orgel als Gegenstand unserer Untersuchung gewählt haben, so ist hierfür sicherlich eine innere Berechtigung vorhanden. Tragen doch diese frühen Kompositionen der Wiesbadener Zeit bereits untrügliche Kennzeichen von Regers späterem Stil. Gerade in den drei gedruckt vorliegenden Stücken, dem Praeludium und der Fuge in Cdur, der Phantasie über „Te deum laudamus" und der Doppelfuge in dmoll des op. 7, sowie vor allem in der breit angelegten viersätzigen Suite op. 16 mit dem kühn chromatischen Praeludium, der genialen Tripelfuge, dem tiefschürfenden Adagio und der gewaltigen Passacaglia offenbart sich die ungebrochene Eigenart Regers schon deutlich.

Da ferner einzelne Klavierkompositionen, wie Prélude et Fugue op. 13 Nr. 6, ein Teil der zwei- und dreistimmigen Kanons, die Fughette „Fast zu ernst" op. 17 Nr. 16 und schließlich die „Abenddämmerung", wie auch die Fughette über den Namen „Edvoard Grieg" aus dem ungedruckt gebliebenen, die Wiesbadener Zeit abschließenden Klavierzyklus „Grüße an die Jugend" unmittelbar aus dem Orgelklange geboren sind, so ist auch die Berücksichtigung dieser Klavierwerke aus der Wiesbadener Jugendphase dringend geboten.

Erst das Gesamtbild des Jugendschaffens gewährt uns einen Ueberblick über die Fülle der in Regers Werken zu Tage tretenden originellen Gedanken und zeigt sein technisch durchaus individuelles Verfahren. Insbesondere sind daher auch Regers Uebertragungen Bach'scher Orgelwerke für Klavier zu zwei und vier Händen ausführlich zu behandeln. Ebenso erscheint ein näheres Eingehen auf die später bei Aibl (Universal-Edition) erschienenen Bearbeitungen von „dreizehn der schönsten Bach'schen Orgel-Choralvorspiele für Klavier zu zwei Händen" unumgänglich. Bemerkenswert sind auch als Eigenschöpfung die dreizehn, 1894 geschriebenen Regerschen Choralvorspiele für Orgel, von denen das erste „O Traurigkeit, o Herzeleid" in demselben Jahre als Musikbeilage der Allgemeinen Musikzeitung erschien, während die übrigen 12 zugleich mit 40 Vorspielen der späteren Weidener Zeit erst 1903 bei Bote & Bock als op. 67 verlegt wurden. Da das ursprüngliche Manuskript der zwölf in Wiesbaden geschaffenen Choralvorspiele leider spurlos verschwunden ist, so bleibt als unumstößlich sicheres Werk der damaligen Schaffenszeit nur das eben erwähnte Choralvorspiel „O Traurigkeit, o Herzeleid" übrig. Dennoch wollen wir auch die übrigen Choralvorspiele in den Bereich unserer Untersuchung ziehen, weil nach Mitteilung des Musikverlages Bote & Bock die zwölf von Rudolf Volkmann für Klavier bearbeiteten Orgel-Choralvorspiele vermutlich als Werke der Wiesbadener Zeit in Betracht kommen.

Andere von Reger geplante, teils vollendete, teils Torso gebliebene Stücke für Orgel, wie die im Briefe [1]) vom Dezember 1890 an Lindner erwähnte Triple-Fuge für Orgel oder der fünfte Psalm für Alt, Violine und Orgel (4. 10. 1891) und die geistliche Arie für Violine und Orgel (24. 10. 1892) sind trotz sorgfältigster Nachforschungen verschollen. Es ist wohl mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Reger diese drei Werke, wie so manche andere, selbst vernichtet hat.

Wenn wir vorhin die „ungebrochene Eigenart" Max Regers besonders hervorhoben, so wollten wir unsere Ueberzeugung ausdrücken, daß gerade die Jugendseele des schaffenden Künstlers sich in ihrem „Sturm und Drang" viel ursprünglicher, aber auch unkritischer gebärdet, als der durch die Erfahrungen des Lebens gereifte Mannesgeist. Hier wird das naive, rein intuitive Schaffen durch die kritische, verstandesmäßige Tätigkeit mehr oder minder stark beeinflußt und die in der Jugend so hemmungslos fließende Quelle der Ursprünglichkeit getrübt. Das bezeugt auch die unter dem Schutze und der sorgsamen Pflege des Elternhauses sich entwickelnde Jugendseele Max Regers, die unbekümmert, durch keinerlei geistige Konflikte behindert, in unzulänglicher Kenntnis der „Meisterwerke", anfänglich dem Prinzip der symphonischen Tondichtung huldigend, schier unerschöpflich Werke schafft. Seine hervorragende harmonische und insbesondere seine kontrapunktische Begabung praedestiniert ihn dazu. Hierbei ist bemerkenswert, daß Reger auf dem Gebiete der Kontrapunktik Autodidakt ist.

Die Leistung der sechs für Klavier geschaffenen Praeludien und Fugen bildet das Endergebnis seines Selbststudiums vor der Uebersiedlung nach Sondershausen. Da auch dieses für die Beurteilung von Regers Jugendentwicklung so ungemein wichtige Werk trotz aller, jede Spur sorgfältig verfolgenden Nachforschungen [2]) nicht mehr ermittelt werden kann, so müssen wir uns auf das Urteil Lindners und vornehmlich Hugo Riemanns verlassen. Letzterer fand die „ihm sehr gefallende" Schöpfung nach Regers schriftlicher Mitteilung an Lindner „sehr schön". Wenn wir auch diesem Berichte Max Regers nicht all zu großen Wert beimessen wollen, so setzt uns dennoch die restlose Bewunderung seiner Mitschüler über seine hervorragende schöpferische Begabung in Erstaunen.

---

[1]) Else v. Hase-Köhler: Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters (Köhle & Amelang, Leipzig).

[2]) Schon Max Reger hat sie s. Zt. von Riemann, dem er sie 1890 in Sondershausen übergeben hatte, vergeblich zurückerbeten. Auch Riemanns Söhnen ist ihrer Mitteilung an den Verfasser zufolge nichts über den weiteren Verbleib dieses Werkes bekannt. Von Regerschen Manuskripten besitzt Landgerichtsrat Hans Riemann nur einen Klavierwalzer, den Reger einmal für dessen inzwischen verstorbene Schwester Else zum Geburtstage komponiert hat. Es handelt sich hier um einen musikalischen Scherz. Außerdem hat Riemann noch einige von Reger zu Uebungszwecken instrumentierte deutsche Tänze des op. 10.

Es ist jedenfalls Tatsache, daß Max Reger auf Grund eines dreisätzigen Streichquartetts in dmoll, das er nach Bagier [3]) „ohne Kenntnis der vollständigen Partitur eines klassischen Streichquartetts" schrieb, und das untrüglich „die Kennzeichen des Stiles eines mittleren Beethoven und frühen Brahms" verrät, von Riemann als Schüler für würdig befunden wurde. Andererseits läßt sich auch nicht abstreiten, daß die während der Studienzeit entstandenen Jugendwerke durch die Lehrer oder die gerade herrschende Zeitströmung beeinflußt werden. Aber ein eigenwillig begabter Schüler pflegt sich auch dann zur schöpferischen Eigenart durchzuringen, wie wir bei Reger sehen. Wenn er auch unter Lindners und insbesondere Riemanns Führung zum eingehendsten Studium Bach-, Beethoven- und Brahms'scher Werke und speziell zur Phrasierungskunst angehalten wird, so zeigt doch schon das 1892/93 entstandene op. 7 für Orgel trotz der scheinbar sklavischen Abhängigkeit von J. S. Bach bemerkenswerte Züge seiner späteren Eigenart.

Wir wollen jedoch die Jugendarbeiten Regers keineswegs überschätzen. In seinen frühen Kompositionen macht sich deutlich der Einfluß großer Vorbilder geltend. Bagier bemerkt hierzu S. 34, daß „die historisch beeinflußte Jugendarbeit Schablonen statt Kunst" zu geben scheint. In der Tat greift Reger von Brahms ausgehend bis auf Bach und die Vorbach'schen Meister zurück. Insbesondere seiner Orgelmusik legt er den frühen von Buxtehude stark beeindruckten J. S. Bach zugrunde. Er behält die alten Formen bewußt bei, füllt sie jedoch mit neuem Geiste.

Da Regers erste Jugendarbeiten, wie das oben angeführte Streichquartett und das gleichfalls 1889 in Weiden geschriebene Scherzo in gmoll als besondere Merkmale die sorgfältige dynamische Abschattierung mit ihren an Beethoven erinnernden starken Gegensätzen, wie auch scharf ausgeprägte Schlüsse im ff und pp aufweisen, da sich ferner in der Riemann 1888 übersandten Ouverture in hmoll bereits die Ansätze zu einer übersteigerten Kontrapunktik finden (vergl. den Brief H. Riemanns vom 26. 11. 1888 an A. Lindner: „Die Kontrapunkte sind zum Teil recht ordentlich, freilich macht einer den anderen tot"), so gewinnt das Jugendschaffen Max Regers unter diesem Gesichtswinkel zweifellos eine erhöhte Bedeutung. Offenbart sich doch hier (nach Bagier S. 35) im Keime der ganze Reger, wie er später mit seinen herrlichen Orgelwerken in die Erscheinung tritt, als die „wohltätige, klärende Macht jeder wahrhaft großen Persönlichkeit".

---

[3]) Max Reger von Guido Bagier (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1923 Seite 3).

B. Das Orgelschaffen des jungen Max Reger unter besonderer Berücksichtigung stilistisch verwandter Klavierstücke.

I. Innere und äußere künstlerische Entwicklung.

a) Die Weidener Kindheit und die musikalische Jugenderziehung durch Adalbert Lindner.

Der Göttinger Philosoph H. Nohl erblickt in seiner Schrift „Typische Kunststile in Dichtung und Musik" „das Entscheidende in der verschiedenen Stellung des Menschen zur Welt, die dann auch die künstlerische Form bestimmt und die noch hinter allen historischen Verschiedenheiten der Nation, wie der Generation oder auch des Individuums liegt". Nohl unterscheidet drei Typen: Während die beiden ersten, einmal der innere kontinuierliche Fluß des Rhythmus, der voll einsetzende „wie ein gesättigter Tropfen" fallende Ton (Händel, Mozart, Schubert), dann „ein unaufhörliches crescendierendes Vorwärtsdrängen" (vornehmlich Beethoven, aber auch Schumann und Brahms) leicht erkennbar sind, wird die Bestimmung des III Typs dadurch kompliziert, daß hier der Rhythmus „sich gewissermaßen in sich selbst bewegt" und der Ton eine „wühlerische" Intensität erreicht. Eine „Häufung der sich steigernden Dissonanzen, ein Sichüberbieten des Ausdrucks" ist das Kennzeichen dieses III Typs, als dessen stärksten Vertreter wir neben J. S. Bach wohl Max Reger bezeichnen können. Die Veranlagung zu diesem III Typ bedingt Regers Hinneigung zu Bach und zur Orgel, deren Ton „dem stehenden Rhythmus" des III Typs vorzüglich entspricht.

Die starke, schon in frühester Jugend sich äußernde musikalische Begabung des am 19. 3. 1873 in dem oberpfälzischen Dörfchen Brand geborenen Max Reger wurde von den Eltern durch eine sorgfältige, musikalische Ausbildung nachdrücklich gefördert. Treu stand die Mutter, eine reich begabte kluge Frau [4]) ihrem Sohne stets zur Seite, namentlich in der schweren Zeit der Vereinsamung und der künstlerischen Kämpfe, während der Vater, ein Choleriker, für das Schaffen seines Sohnes besonders während dessen Lebenskrise nur ein geringes Verständnis zeigte. Jedoch hatte die Mutter, wie H. Unger mitteilt [5]), eine fast krankhafte Neigung zum Mystizismus, die sich in einem übertriebenen Beten und Kirchenbesuch äußerte. Wenn auch dieses Urteil Ungers nach Lindners Ansicht übertrieben sein sollte, so bleibt es doch sonderbar, wenn Frau J. Reger als katholische Frau häufiger an Sonntagen nachmittags für sich allein in der Kirche betete, anstatt den regulären Vormittagsgottesdienst zu besuchen. Da war es stets Adalbert Lindner, der musikalische Führer und spätere bewundernde Freund

[4]) Max Reger: Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens von Adalbert Lindner S. 27 (J. Engelhorns Nachf., Stuttgart).

[5]) Max Reger: von Hermann Unger (Velhagen & Klasing 1924).

Max Regers, der gemeinsam mit der ihren Bruder ständig in selbstloser Fürsorge betreuenden Schwester Emma Reger einen Ausgleich zu schaffen wußte. Emma, die gerne Lehrerin geworden wäre, opferte als ältere Schwester ihrem Bruder die Jugend und Zukunft. Denn die Eltern waren nicht in der Lage, ihren beiden Kindern eine gleichmäßige, ihrer Veranlagung entsprechende Ausbildung zu geben.

Da Reger den für seine künstlerische Entwicklung entscheidendsten Teil seiner Jugend in dem entlegenen, jeder geistigen Anregung baren Städtchen Weiden verlebte, so kam er erst verhältnismäßig spät mit dem Musikleben der Großstadt in dauernde Fühlung. Naturgemäß mußte sich dieser Umschwung von der Einsamkeit zum pulsierenden Welttreiben bei dem feinfühligen offenherzigen Künstler um so schärfer auswirken. Angesichts der reichen geistig-musikalischen Anlagen ist es für die Entwicklung Max Regers von einschneidender Bedeutung, daß seine einsichtigen Eltern nicht aus dem „Wunderkinde" materielle Vorteile zogen, sondern in aller Stille das Hauptgewicht auf eine stetige, sorgfältige, geistige und musikalische Erziehung legten. Wenn auch Frau Reger mit dem 6 Jahre lang dauernden Unterrichte des damals erst fünfjährigen Knaben keine nennenswerte Erfolge zeitigte, so gab sie doch dem Kinde eine musikalische Grundlage, auf der Adalbert Lindner zielbewußt weiterbauen konnte. Das Samenkorn, das der im besten Sinne idealistisch gerichtete Mentor in die jugendliche Seele seines Famulus pflanzte, trug, wie auch die anerkennenden Urteile eines Hugo Riemann und Josef Rheinberger bestätigen, hundertfältige Frucht. Denn nur ein wohldurchdachtes, zielstrebiges Lehrverfahren, das sowohl den technischen, wie auch den künstlerischen Forderungen des Klavierspiels in weitgehendem Maße Rechnung trug, konnte den sich schon in früher Jugend offenbarenden schöpferischen Trieb Max Regers in die rechten Bahnen leiten.

Der musikalische Unterricht Lindners erfolgte auf Grundlage des Bülowschen Lehrgangs. Das eingehendere Bachspiel betrieb Reger jedoch erst später bei Hugo Riemann. Daß Beethovens Werke auf den Knaben eine tiefe, nachhaltige Wirkung ausübten, erscheint im Hinblick auf den von hohem sittlichen Ernst beseelten Eifer Max Regers selbstverständlich. Neben dieser Vorliebe zu Beethoven fühlte er sich schon frühzeitig zu Joh. Brahms hingezogen, dessen Werken sein Vater damals noch verständnislos gegenüberstand. Auch die Werke der symphonischen Klassiker und Romantiker nahmen in einer besonderen Ensemblestunde einen breiten Raum ein, da Lindner ständig bemüht war, den musikalischen Horizont seines Zöglings zu erweitern. Hier lernte Max Reger, der nach Mitteilung Lindners (S. 46 und 48) nicht ruhte, bis er die formale und geistige Struktur eines Werkes restlos erfaßt hatte, auch die Orgelsonaten Rheinbergers in der vierhändigen Bearbeitung für Klavier kennen.

Ein jeder Mensch läuft dem unsichtbaren Faden nach, dessen eines Ende er in die Hand genommen hat. Es kann und wird nicht anders möglich sein, daß sich die verborgenen Wege zu einem sonderbaren Gewebe verschlingen. So verhält es sich auch mit Max Reger, dessen Drang nach musikalischer Expansion in Weiden in überaus günstigem Sinne gefördert wurde. Inzwischen war er von seinem Vater in die Anfänge des Orgelspiels auf einer von diesem eigens zu diesem Zwecke rekonstruierten Hausorgel eingeführt worden, die heute noch im Regerarchiv zu Weimar aufbewahrt wird. Diese aus alten Teilen der abgebrochenen Orgel des Präparandeninstituts zusammengefügte Hausorgel hatte eine mechanische Traktur. Die Tasten der von c—f reichenden Klaviatur sind festgelegt. Als einziges Register ist Gedackt 8' vorhanden. Das Pfeifenwerk dieses einzigen Registers muß schon seinerzeit bei der Uebernahme für den Bau der Hausorgel stark beschädigt gewesen sein, wie Ausbesserungen mit Papier (meist Seiten von korrigierten Schulaufsätzen, wahrscheinlich aus der Klasse des Vaters Reger) beweisen. Immerhin läßt sich nach Mitteilung des Herrn Oberregierungsrats K. Dittmar, des Kustos vom Weimarer Regerarchiv, dem wir diesen Bericht verdanken, erkennen, daß von links nach rechts die Pfeifenreihe sich von ihren tiefsten zu ihren höchsten Tönen hinzog.

Als Uebungsstoff legte Max Regers Vater, der auch den Orgelunterricht an der Anstalt erteilte, ausgewählte Stücke aus den damals vom bayr. Ministerium vorgeschriebenen Orgelschulen von J. G. Herzog, Ch. Hohmann und B. Kothe, sowie die Praeludiensammlungen mit Werken verschiedener Komponisten wie Rinck, Ett, Hesse, Herzog, Brosig, Piel u. a. und auch die Pedalstudien von Jul. Schneider zugrunde. Von den Orgelschulen übten neben den Praeludien von Rink und Ett namentlich die von Herzog und Hohmann wegen ihrer Bevorzugung alter polyphoner Formen auf Max Reger einen starken Einfluß aus. Als er ein Jahr später, 1886, in den Unterkurs der Präparandenschule eintrat, verfügte er über eine für sein Alter erstaunliche Manual- und Pedaltechnik, obschon in diesem ersten Kurs noch kein Orgelunterricht erteilt wurde. In der Schule stand ihm die neue einmanualige Orgel von Steinmeyer mit ihren fünf (sechs) Registern zu Uebungszwecken zur Verfügung. Diese war ihm für seine Pedalstudien sehr willkommen, regte ihn jedoch klanglich in keiner Weise an.

Die genaue Disposition ist leider nicht mehr festzustellen, da die Steinmeyer-Orgel nicht mehr existiert. Ihr Pfeifenwerk wurde bei Erbauung einer zweimanualen Orgel für die neue Präparandenschule benutzt. Diese neue Orgel hat aber Reger, unserem Gewährsmann Lindner zufolge, nie gespielt. Wesentlich steigerte sich sein Fleiß, als ihm Lindner, der gleichzeitig Organist an der Stadtpfarrkirche war, seine große zweimanualige, allerdings schwerfällige Orgel zur Verfügung stellte. Die alte zweimanualige

Orgel, die 1903 umgebaut wurde, besaß damals, wie Lindner S. 39 ff. mitteilt, eine ziemlich schwer spielbare Traktur und lange schwierig zu handhabende Registerhebel. Das I Manual hatte 9 Register: Prinzipal 8', Hohlflöte 8', Gedackt 8', Gamba 8', Gedackt 4', Oktav 4', Oktav 2', Quint $5\frac{1}{3}$' und Mixtur 2—4fach; das II Manual dagegen 4 Register: Flöte travers 8', Salizional 8', Geigenprinzipal 4' und Gedackt 4'. Im Pedal befanden sich Subbaß 16', Oktavbaß 8' und Pedalkoppel.

Eine Manualkoppel war nicht vorhanden. Die Verkoppelung von Haupt- und Oberwerk wurde durch Verschiebung der Klaviatur des II Manuals bewirkt. Infolgedessen war die Durchführung des Orgelspiels schwierig. Drei Jahre lang von 1886—89 betreute Reger, anfänglich unter der registrierenden Assistenz Lindners, die Orgel seiner Heimatkirche im katholischen Gottesdienste [6]). Infolgedessen lernte er die wichtigsten Bestandteile der katholischen Liturgie, wie Hochamt und Vesper, gründlich kennen. Wie weit sein technisches Orgelspiel bereits damals vorgeschritten war, erhellt wohl am besten daraus, daß er die im Gottesdienst zur Aufführung gelangenden Messen stets vom Blatt spielte. Sein prima-vista Spiel war nach Lindners schriftlicher Mitteilung an den Verfasser absolut sicher, da Lindner ihm sonst nicht in den Hauptgottesdiensten die Orgel hätte überlassen können. Nach Vorlagen spielte Reger fast nie. Die Themen zu den freien Zwischenspielen entnahm er der Liturgie, deren wechselnde Gesänge, wie Psalmodie und Responsorien, ihm dankbare Aufgaben boten. Dem durch Fr. X. Witt begründeten und zur Herrschaft gelangenden Cäcilianismus, der das persönliche Spiel der Organisten stark einengte, brachte Reger ebenso wie den Messen seiner Hauptvertreter Haller und Mitterer nicht das geringste Verständnis entgegen. Wertvoller hingegen erschienen ihm die herrliche Lucien-Messe und das geistvolle Te deum von Witt. Dieses von dem Ideal eines Palestrina mit seiner verklärten, oft eigenartig herben Mystik erfüllte Werk, machte wohl damals auf Max Reger einen besonderen Eindruck, weil er unter dem starken Einflusse der sorgfältigen katholischen Jugenderziehung stand. Daß er später seinem eigenen Schaffen den protestantischen Choral zugrunde legte, mag wohl auch darauf zurückzuführen sein, daß damals der gregorianische Choral im katholischen Gottesdienste seine frühere Bedeutung noch nicht wieder erreicht hatte. Regers reiche Phantasie wurde ebenfalls durch die mannigfachen Eindrücke von

---

[6]) Hier sei auch der ständig wieder auftretende Irrtum berichtigt, daß Reger sich auch im protestantischen Gottesdienste als Organist betätigt habe. Dieses Mißverständnis rührt wahrscheinlich daher, daß die damalige Stadtpfarrkirche (jetzt evangel. St. Michaels Pfarrkirche) in Regers Jugend als Simultankirche sowohl protestantischen wie katholischen Zwecken diente.

Ebenso irrig ist auch die immer wiederkehrende Behauptung, Reger sei in Weiden Ministrant gewesen und habe als solcher den Priester oftmals an das Sterbebett begleitet. Reger war niemals, wie auch der für die Weidener Zeit autorativste Kenner A. Lindner bestätigt, Ministrant.

den Werken der Klassiker und Romantiker anregend befruchtet, die er in Lindners Klavierunterricht kennen gelernt hatte. Insbesondere bei Beginn und Schluß des Gottesdienstes konnte er seiner Phantasie freien Spielraum lassen und erging sich Lindner S. 39 zufolge in Akkordverbindungen und Wendungen von unerhörter Kühnheit. Nach dem Bayreuther Wagner-Erlebnis (August 1888) wurden seine Improvisationen immer chromatischer, dissonanzenreicher und vollgriffiger, wie uns wiederum Lindner (S. 40) mitteilt.

Abgesehen von der durch seinen Vater erhaltenen Anleitung im Orgelspiel war Reger fast ausschließlich Autodidakt. Es ist daher irrig, wenn Karl Straube in einem Briefe an den Verfasser annimmt, Max Reger habe in Weiden Orgelunterricht von dem dortigen Stadtorganisten erhalten. Lindner, der dieses Amt bekleidete, teilte mir auf meine Anfrage mit, daß er Max Reger lediglich die Behandlung der Register auf seiner Orgel erklärt und ihm möglichst bald Gelegenheit geboten habe, sich beim Gottesdienst selbständig als Organist zu betätigen. In den drei Jahren seiner Organistentätigkeit spielte Reger nur hie und da ein den Orgelschulen entnommenes Praeludium von Bach auf der Orgel. Er besaß damals die Bachschen Orgelwerke noch nicht, sondern beschaffte sich die einzelnen Bände der Peters-Ausgabe successiv während der Sondershausener und Wiesbadener Zeit. In den Orgelsonaten Mendelssohns zog ihn neben dem klangschönen und formglatten Fugenstil die Wahrheit des Ausdrucks stark an, während er von den 6 Fugen R. Schumanns über B-A-C-H namentlich Nr. 2 wegen der romantischen Differenziertheit und der monumentalen Schlußsteigerung mit großer Vorliebe spielte. Bei F. Liszt, von dem er manches Orgelstück übte, fesselte ihn neben der poetisierenden Farbengebung insbesondere die Mystik; von Rheinberger hingegen spielte er nur einzelne Charakterstücke. Lindner besaß damals auch Reubkes Orgelsonate über den 94. Psalm. Ob sich aber Reger in seiner Jugendzeit mit diesem Stück näher befaßt hat, läßt sich leider nicht mehr mit Gewißheit feststellen. (Wir müssen uns in dieser Hinsicht auf H. Keller „Reger und die Orgel“ verlassen.) Die fünfte Orgelsonate op. 80 von Guilmant, die sich gleichfalls in Lindners Musikbücherei befand, lehnte Reger wegen der orchestralen Koloristik und des hohlen Pathos ab[7]). Auf die Orgelwerke von Brahms dürfte Reger wohl erst später in Sondershausen oder Wiesbaden gestoßen sein, da Lindner kein Orgelstück von Brahms besaß. Ebenso studierte er auch die Bach'schen Orgelwerke erst bei Riemann

[7]) Vgl. auch seinen Brief an Beckmann vom 15. 1. 1900 (Neue Musikzeitung 1925 S. 329). „Vor allem muß dem deutschen Publikum und leider auch vielen Organisten erst wieder klargemacht werden, daß das Heil unserer Orgelmusik nicht in ausländischen französischen und englischen Erzeugnissen erwartet werden darf, sondern nur aus deutschen Organistenkreisen. . . ., aber nie und nimmer kann ich das Heil der Orgelmusik in der Art finden, wie die Franzosen und Engländer die Orgel behandeln.“

in Sondershausen, wo ihm auch eine kleine Uebungsorgel zur Verfügung stand. Die Behauptung Bagiers, seit Weiden, also auch in Sondershausen habe Reger keine Orgel mehr zur Verfügung gestanden, muß daher richtig gestellt werden.

Die Verhältnisse brachten es wohl mit sich, daß Max Reger als Höhepunkt seines virtuosen Könnens nur die fmoll-Sonate von Mendelssohn beherrschte, wie K. Straube dem Verfasser berichtet. Ein seltsames Geschick fügte es, daß der Mann, der uns die herrlichsten Meisterwerke für die Orgel bescherte und die Königin der Instrumente aus ihrem schmachvollen Tiefstande wieder zu einer einzig dastehenden Herrscherstellung emporführte, seit dem Jahre 1895 nicht mehr auf der Orgelbank gesessen hat. In Wiesbaden konnte er, zumal in seiner Stellung als Lehrer für Orgelspiel am Fuchs'schen Konservatorium, nur über ein Pedalklavier verfügen. Reger schildert den damals in Weiden herrschenden Zeitgeist in einer so trefflich die dortigen Verhältnisse kennenzeichnenden Weise, daß dieser Brief vom 15. 1. 1900 an den Essener Kirchenmusiker G. Beckmann [8]) hier wiedergegeben sei: „Ich selbst habe seit 1895 leider nicht mehr Orgel gespielt, — und o Graus! hier darf ich es nicht, da man fürchtet, ich könne die Orgel ruinieren (eine Orgel, die schon unter aller Kanone ist). Nun soll hier eine neue Orgel gebaut werden; aber wenn sie fertig ist, darf ich sie doch nicht spielen. Das kommt daher, weil hier niemand eine Ahnung hat, was virtuoses Orgelspiel ist, und wenn da mal ein Sechzehntel gespielt wird, so glauben die Leute, die Orgel wird ruiniert." — Bekanntlich lebte Reger nach seiner 1898 erfolgten Rückkehr ins Elternhaus 3 Jahre wiederum in Weiden. Es lag nahe, daß er dort, wo er seine gewaltigen Werke op. 27—52 bzw 61 für die Orgel schrieb, seine Phantasie auf der ihm von Lindner so bereitwillig überlassenen Orgel der Stadtpfarrkirche anregend befruchtete. In seiner Begeisterung zog er oftmals alle Register, sodaß dem armen Calcanten ob seiner qualvollen Anstrengung schier der Atem verging. Entsetzt sei, so erzählte mir Lindner mit behaglichem Schmunzeln, eines Tages der Stadtpfarrer zu ihm in die Schule gekommen und habe ihn dringend ersucht, dem jungen Reger die Orgel zu verbieten, da er sie sonst völlig zugrunde richte. Reger hat dieses Verbot nicht allzu tragisch genommen, sondern unbeirrt seine hohe Aufgabe weiter verfolgt. Eine besondere Genugtuung mußte es ihm wohl später bereiten, daß er nach dem Umbau der Orgel vom Prestbyterium der inzwischen in protestantischen Besitz übergegangenen früheren Simultankirche im März 1903 aufgefordert wurde, die Orgel durch einen Konzertvortrag abzunehmen.

Beachtenswert für seinen Werdegang als Orgelkomponist ist auch ein Schreiben vom 31. 1. 1900 an G. Beckmann, in dem er seine Mission „als

---

[8]) Neue Musikzeitung 1925 (S. 329 ff.) Max Reger, über Orgel, Orgelkomposition und -spiel von G. Beckmann.

extremer Fortschrittmann" damit begründet, daß er angesichts der wunderbaren neuen Instrumente unmöglich stehen bleiben könne, da doch auch J. S. Bach von seinen nach unseren Begriffen unvollkommenen Orgeln das Höchste verlangt habe[9]). „Was ich dazu tun kann, durch meine Orgelwerke dazu beizutragen, die Orgel mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken geschieht stets mit größter Freude. Nur eine aus Bach hervorgegangene Kontrapunktik kann uns den wahren Fortschritt bringen", so erklärt er an einer anderen Stelle. In einem späteren Briefe vom 10. 6. 1900 äußert er sich unmutig gegenüber Beckmann: „das Orgelspiel muß aber wieder zu einer echten Kunst erhoben werden; es lag darnieder. Ist denn ganz und gar vergessen worden, daß die Orgel nicht nur Kirchen-, sondern auch Konzertinstrument ersten Ranges ist?"

Regers Fertigkeit im improvisierenden Orgelspiel wurde vornehmlich durch die mit zähem Fleiße betriebenen theoretischen Studien wertvoll gefördert. In die Harmonielehre von Max Winkler, ein lediglich für den theoretischen Unterricht an den Präparandenschulen bestimmtes Lehrbuch, das auf dem System älterer Harmoniker wie Friedrich Schneider, Friedrich Richter und Kirnberger gründend, unter völliger Ignorierung der melodischen Elemente eine fast rein mechanische Verbindung der harmonischen Funktionen anstrebte, hatte ihn, ebenso wie in das Violin- und Orgelspiel, sein Vater mit einem solchen Erfolge eingeführt, daß Max Reger vor dem Eintritte in die Präparandenschule 1886 bereits den gesamten musikalischen Lehrstoff des dreijährigen Kurses beherrschte. (vergl. Lindner S. 226). Wenn Regers Vater später der gewaltigen sich weit von seinem eigenen musikalische Niveau entfernenden Entwicklung seines Sohnes nicht mehr zu folgen vermochte, so ist dies wohl zu verstehen, da seine Haupttätigkeit doch letzten Endes das Lehramt an der Präparandenschule bildete. Hier unterrichtete er außer den Musikfächern auch in der deutschen Sprache und den Realien. Ueber die musikalischen Verhältnisse der dortigen Anstalt berichtet Lindner, der auch Schüler des alten Reger war, S. 15 ff. eingehend. Der Vater Max Regers hatte als eifriger Wagner-Verehrer eine starke Abneigung gegen Brahms (s. S. 8), wie Lindner bezeugt. Daher ergaben sich schon in der frühen Weidener Zeit Gegensätze zwischen Vater und Sohn. Als Schüler des von ihm sehr geschätzten Theoretikers M. Winkler war der ältere Reger nicht imstande, den theoretischen Neuerungen des ästhetisch auf Joh. Brahms fußenden H. Riemann zu folgen, für die er nach Lindners Mitteilung nur ein „Lächeln" hätte. Anderseits muß jedoch festgestellt werden, daß Max Reger nur auf Grund des ihm von seinem Vater erteilten theoretischen Unterrichtes imstande war, die ca. 1000 Aufgaben der Riemannschen Harmonielehre 1888/89 in kurzer Zeit selbständig durch-

[9]) Man vgl. Buxtehude mit seinen unerhörten Forderungen, die nach Spitta außerhalb des damaligen Möglichkeitsbereiches der Orgel zu liegen schienen.

zuarbeiten (vgl. auch Lindner S. 62). Sein Widerwille gegen Winkler war nicht persönlicher, sondern rein sachlicher Natur. In dieser Abneigung gegen Winkler's Harmoniesystem, das ihm nach dem gründlichen Studium des Riemannschen Handbuches der Harmonielehre naturgemäß völlig veraltet erscheinen mußte, liegt auch wohl die Diskrepanz der musikalischen Anschauung von Vater und Sohn mit begründet. Erstaunlich ist der Ausspruch des sich seiner inneren Sendung vollauf bewußten Vierzehnjährigen: „Herr Lehrer, meine Werke werden auch einmal ein ganz besonderes Gepräge haben", gelegentlich eines Hinweises durch Lindner (vgl. S. 35) auf das schon äußerlich charakteristische Format der Brahm'schen Werke.

Ein bemerkenswertes Belegstück für sein stark ausgeprägtes Selbstbewußtsein bildet ein aus Königswiesen bei Regensburg vom 8. Aug. 1887 datierter Brief Max Regers an seinen Lehrer Lindner (vgl. Lindner S. 42 ff.). Hierzu bemerkt mir sein Vetter Domdekan Dr. Reichenberger, der damals mit ihm zusammen die Sommerferien bei dem Onkel I. B. Ulrich verbrachte, daß Max Reger schon in früher Jugend von seiner musikalischen Mission völlig durchdrungen gewesen sei. Leider habe er sich bei diesem Besuche auch anmaßend benommen, sodaß es zwischen dem Onkel und Max häufig zu Meinungsverschiedenheiten gekommen sei. Auch das in demselben Schreiben abgegebene Urteil über den Regensburger Domchor sei durchaus schief, da Max infolge des Fehlens der auswärtigen Singeknaben der Dompräbende nur die acht Sopranstimmen aufweisende Ferienbesetzung gehört habe.

In diese Zeit fallen auch Regers erste, von ihm selbst später vernichtete Kompositionsversuche. Still und unbeobachtet hatte er sich auch inzwischen in die Geheimnisse des Kontrapunktes vertieft. Es ist bezeichnend für seine reiche polyphone Begabung, daß er selbst schon damals keinen sonderlich großen Unterschied zwischen dem Kontrapunkt und der Harmonielehre fand, wie Lindner (S. 44) berichtet.

Hugo Riemann, der spätere Lehrer Max Regers, nimmt an den Erfolgen des letzten Weidener Studienjahres auch schon Anteil. An seinem dem Schreiben vom 26. 11. 88 zu entnehmenden Urteil über das ihm von Lindner zugesandte Regersche Erstlingswerk, eine Ouverture, ist bemerkenswert, daß er Lindner bittet, seinen Schüler zu überwachen, damit dieser „nicht allzu auftaktig denke und lieber Melodien statt der Motive erfinde." Sicherlich deutet Riemann hier auf die kurzatmige melodische Erfindung hin, wie sie als Charakteristikum der Regerschen Kunst namentlich in den späteren Werken immer stärker hervortritt. Durch seine dem Riemannschen Schreiben zugleich mit der Marx-Riemannschen Kompositionslehre beigefügte Kontrapunktlehre erhielt Reger die ersten wertvollen Anregungen für seine Adagios. Seine ausgeprägte Begabung für den Adagiosatz bekundet schon sein op. 16.

Auf Grund der ihm von Riemann überlassenen Werke wußte er sich das nötige theoretische und praktische Rüstzeug anzueignen, sodaß er $1\frac{1}{2}$ Jahre später wohl vorbereitet in die Klasse seines neuen Lehrers Dr. Riemann eintreten konnte. Denn ein aus der Fülle seines kompositorischen Schaffens erneut an Riemann eingesandtes dreisätziges Streichquartett in dmoll entschied infolge der günstigen Beurteilung des Regerschen Talents endgültig über dessen Berufswahl und bestimmte Riemann, ihn als seinen Schüler aufzunehmen. Wesentlich zu der Wahl des Musikerberufes trug auch der fascinierende Eindruck der Meistersinger- und der Parsifalaufführung August 1888 in Bayreuth bei, der seinen Niederschlag in dem Ausspruche fand: „Vater, ich kann nicht Lehrer werden, ich werde Musiker!" (vgl. Max Reger von H. Poppen). Schon vorher hatte sich Reger eingehend in die bei seinem Vater vorgefundenen Klavierauszüge der Wagneropern, wie auch in die Wagner-Biographie von Glasenapp vertieft.

Als Frucht seines fleißigen Studiums überreichte er bei seiner Uebersiedlung nach Sondershausen im April 1890 neben sämtlichen — etwa 1000 — von ihm durchgearbeiteten Aufgaben der Riemannschen Harmonielehre und einem Largo für Violine und Klavier, 6 Praeludien und Fugen für Klavier, die lange Zeit in Riemans Besitze waren, jedoch, wie schon S. 2 bemerkt, leider nicht mehr zu ermitteln sind. Dies ist um so bedauerlicher, weil gerade dieses Werk als erste rein kontrapunktische Schöpfung einen besonderen Einblick in Regers damaliges musikalisches Denken gewähren könnte.

Nochmals sei ausdrücklich festgestellt, daß Adalbert Lindner neben Hugo Riemann auf den werdenden Komponisten in idealstem Sinne bestimmend eingewirkt hat. Das ist um so höher zu bewerten, als Lindner allen Widerständen kurzsichtiger unmusikalischer Kreise zum Trotz das gesteckte Ziel beharrlich verfolgte und rechtzeitig die weitere Führung seines Schülers in Hugo Riemanns Hände legte.

b) Das Studium bei Hugo Riemann und dessen Einfluß auf Regers Entwicklung.

Die herzliche Aufnahme, die Max Reger zu Sondershausen in Riemanns Familienkreise fand, sowie der ständige Umgang mit seinem Lehrer haben die innere und äußere Entfaltung seiner Persönlichkeit zweifellos vorteilhaft beeinflußt und auch später nach der Wiesbadener Krise und dem dadurch herbeigeführten dreijährigen Weidener Aufenthalt unserm Künstler bei der Schaffung seiner eigenen Münchener Häuslichkeit den rechten, seinem Werke dienlichen Weg gewiesen. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung war auch der anregende Verkehr mit den Studienkameraden des Sondershausener Konservatoriums, wie er ihn bisher vollkommen entbehrt hatte. Gerade die internationale Mischung des Riemannschen Krei-

ses festigte, wie sich ja auch aus dem Briefwechsel ergibt, schon frühzeitig seinen Stolz auf deutsches Wesen und deutsche Kunst. Sein Streben nur der deutschen Kunst zu dienen, war, wie Hasse berichtet, darauf gerichtet, „einen Stein zum Aufbau der deutschen Musik" beizutragen. Bedeutsam ist auch sein späterer Ausspruch: „Bachisch sein, heißt germanisch unbeugsam sein." (Max Reger von K. Hasse, Leipzig S. 31).

Wertvolle Anregungen boten ihm das gastfreie Riemannsche Haus schon infolge des ausgedehnten Künstlerverkehrs, wie auch die Sondershäuser Lohkonzerte. Rührend ist die liebevolle Sorgfalt, mit der sich Frau Riemann des Jünglings annimmt, den sie auch in das Brahms'sche Liedschaffen einführt. Mit großer Verehrung blickte Reger stets zu Riemann empor, der für ihn zeitlebens der größte Theoretiker seit Rameau war. Riemanns Harmoniesystem, das seine Ausprägung im Tonalitätsprinzip mit funktioneller Klangverwandtschaft der Tonika, Unter- und Oberdominante, wie deren scheinkonsonanten Vertretern, den Nebenharmonien fand, sowie seine logisch konsequente Durchführung des harmonischen Dualismus mit der völlig neue Perspektiven eröffnenden Erweiterung des Tonartbegriffes und der alle Möglichkeiten einbeziehenden Modulationslehre übte auf Max Reger einen starken Einfluß aus, zumal da es seine schon früh zu Tage tretende Vorliebe für kühne Akkordverbindungen (Lindner S. 39/40) begünstigte.

Daß auch die kompliziertesten dissonanten Bildungen und Trugfortschreitungen auf Grund der Riemannschen Theorie sich schließlich alle mehr oder minder auf die drei Hauptharmonien zurückleiten lassen, kam seiner von Lindner gleichfalls bestätigten Neigung zu chromatischen, dissonanzenreichen vollgriffigen Improvisationen entgegen.

Schon unter Lindners Führung hatte sich Reger mit der Phrasierungslehre H. Riemanns befaßt (s. Lindner S. 46). Riemann, der damals an einem Lehrbuch der Phrasierung arbeitete, bemerkt, daß Max Reger die Elemente der Phrasierungslehre begriffen habe, er warnt jedoch Lindner ausdrücklich davor „sich in der Phrasierung nicht so ins Detail zu verlieren, da die noch in den Anfängen steckende Phrasierungsbewegung bereits ein ganz anderes Aussehen habe als das, welches Herr Reger von ihr kenne". Den „Satzbau" hebt er in seinem Briefe vom 26. 11. 88 als die Quintessenz der Phrasierungslehre besonders hervor.

In der Einleitung zu seinem 1890 erschienenen „Vademecum der Phrasierung" betont Riemann ausdrücklich die von ihm nachgewiesene Sinngliederung und die sich hieraus ergebende Vortragsweise, die allerdings infolge dieser Doppelstrebigkeit eine „ziemlich starke Komplikation der Darstellung" herbeiführe. Aus diesen auch seine bisherigen Phrasierungsausgaben [10]) kennzeichnenden Momenten der Bögen, Lesezeichen, Balkenbre-

[10]) Mozarts und Beethovens Klaviersonaten, die Reger schon bei Lindner in der Riemannschen Phrasierungsausgabe gespielt hatte.

chung, des besonders markierten Periodenbaus einerseits, wie auch der fortgesetzt vorgeschriebenen Dynamik, Tempobehandlung, Akzentgebung und Dehnung anderseits resultiere eine ihm mit Recht zum Vorwurf gemachte Ueberladung mit Zeichen. Das Phrasierungsproblem sei aber so verwickelt, daß man nicht auf halbem Wege stehen bleiben könne, sondern auch die lebhafteste Figuration in kleinsten Notenwerten strukturell ausdeuten müsse.

Das Ziel der Phrasierungsbewegung erblickt Riemann in der restlosen Erfassung des klassischen Kunstideals. Seine Erkenntnis, die zur Darstellung an Hand von praktischen Beispielen aus der Musikliteratur nur die „Bestimmung der Einschnitte, die Aufweisung der Sinngliederung" heranzieht, gipfelt, wie Sočnik in der Riemann-Festschrift 1909 bemerkt, in der prinzipiellen Auftaktbedeutung der figurierten Werte samt der Theorie der Anschlußmotive und der Unterscheidung leichter und schwerer Zeiten bis zur vollständigen Aufstellung des normalen achttaktigen Schemas mit seinen Verkürzungen und Erweiterungen. Die Unzulänglichkeit der bisherigen Phrasierungsmittel veranlaßt H. Riemann neben dem bisher den Umfang der Phrase kennzeichnenden Bogen eine Reihe von Hilfsmitteln, wie besondere Punktierung, Bogenkreuzung, Balkenbrechung, agogische Akzente usw. zu verwenden.

Wie stark die unter diesen Prämissen entstandene Phrasierungsausgabe des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach, dessen Erscheinen 1890/91 gleichzeitig mit der Analyse der Praeludien und Fugen Bachs (Katechismus der Fugen-Komposition) erfolgte, Max Reger beeindruckte, geht aus dem mit Lindner geführten Briefwechsel hervor (vgl. seine Briefe vom 11. 4. und 6. 6. 1890). Die logische Klarheit des Riemannschen musikalischen Denkens, dessen geistvolle Gliederung der rhythmischen Verläufe und seine analytische Ausschöpfung des Kunstwerkes sind für Max Regers Entwicklung sehr bedeutsam geworden.

Das Wohltemper. Klavier bildet die Grundlage von Regers Musikstudien bei H. Riemann. Daneben übte Reger hauptsächlich die Klavieretuden Chopins, sowie Werke von Beethoven [11]), Schumann und Brahms, deren Einflüsse sich in Regers ersten Kompositionen deutlich nachweisen lassen. In der ständigen Anleitung zum Studium Bachs, der klassischen Kunst Beethovens und auch der Brahms'schen Musik bestand wohl zunächst der Einfluß H. Riemanns, der, wie er selbst in der Riemann-Festschrift S. XIV

[11]) Bei der Aufnahmeprüfung in Sondershausen trug er op. 28 von Beethoven vor. Es ist bemerkenswert, daß Max Reger, der neben Mozart damals bei Lindner auch die 6 Sonaten von H. Riemann op. 42 studierte, für diese polyphonen Stücke weit größeres Interesse zeigte als für den homophonen Charakter der Mozartsonaten. (Max Reger von S. Kallenberg S. 12/13 Reclam u. Lindner S. 33).

durch Sočnik mitteilt, „den Weg von der Lisztbegeisterung rückwärts zur Beethoven- und Bachverehrung durchlaufen hatte. In seiner aesthetischen Anschauung fußt Riemann auf Brahms, dessen Kunst ihm vorbildlich war, während er zu den Komponisten der neudeutschen Schule keine besondere Fühlung gewann. Er hielt seinen Schüler für berufen, die Brahms-Nachfolge fortzusetzen und förderte deshalb das Max Reger schon von Lindner „ad oculos" demonstrierte Kunstideal der drei großen B. bewußt als dessen Lebensprogramm. Es ist wohl anzunehmen, daß die später aus der Erkenntnis der Belastung seines eigenen kompositorischen Schaffens erfolgte Abwendung Regers von dem schwerblütigen Brahms, den schon damals vorhandenen Zwiespalt mit Riemann stärker vertieft hat. Dieser Entfremdung ungeachtet stand Reger auch später innerlich fest zu seinem alten Lehrer, dessen Kontrapunktlehre und Katechismus des Generalbaßspiels er, ebenso wie damals bei Riemann, auch später in seinem eigenen Theorieunterricht gebrauchte.

So freizügig in seiner Abweichung vom Traditionellen wie Riemanns Anleitung zum Generalbaßspiel und seine Kontrapunktlehre, war auch sein Katechismus der Fugen-Komposition. Als Resultat seiner Analyse gewinnt Riemann die dreiteilige Fugenform, die sich in die Exposition (Grundtonart = A), die modulierende Durchführung (B) und die Reprise (Grundtonart = A) gliedert. Die freien Zwischenspiele erscheinen bei ihm nicht als Verbindungsglieder der Hauptteile, sondern wachsen aus den Hauptteilen hervor, sich mit den Themeneinsätzen ergänzend oder sie krönend (vgl. hiermit auch Regers Fugen 7. u. 16). Bemerkenswert für Riemanns Unterrichtsverfahren ist es, daß er bei seiner Einführung in den Fugenstil der Analyse des Meisterwerks zwecks einer Erkenntnis „des Ausdrucksgehaltes und ästhetischen Wertes" der unvergänglichen Fugen J. S. Bachs den Vorrang vor den abstrakten Regeln der Theoretiker gibt. In Anbetracht der nahen Beziehung zu den Fugen fügt er auch eine aesthetische und technische (harmonisch-metrische) Analyse der Praeludien bei. Riemanns Zergliederung des Wohltemperierten Klaviers hat sicherlich Regers Sinn für die musikalische Linienführung und die klare Gestaltung der Struktur geschärft.

Riemanns Anleitung zum Generalbaßspiel, die auch seine Klangschlüssel heranzieht und auf die Transposition, wie auf die Verlegung der Melodie in den Tenor besonderen Nachdruck legt, berücksichtigt neben dem protestantischen Choral bezifferte Bässe aus Matthesons kleiner Generalbaßschule, als weltliche Melodien zwölf schottische Lieder mit reiner Moll-Harmonisierung und u. a. auch das später von Reger als op. 100 verwandte Hillersche Lied aus dem „Erntekranz", wie auch das „Telemann-Thema". Es ist anzunehmen, daß Reger, der jetzt wohl zum ersten Male auf den protestantischen Choral hingelenkt wird, aus Riemanns Schrift wertvolle Anregungen für sein späteres eigenes Schaffen erhalten hat.

Im Kontrapunkt, mit dessen Studium Reger unmittelbar in Sondershausen beginnen durfte, verfuhr Riemann pädagogisch so, daß er die „vorangestellte Harmonie in jeder einzelnen Stimme melodisch motivisch entwickeln ließ und dabei keinen zu großen Wert auf den sich ergebenden Zusammenklang“ legte [12]). Infolgedessen waren seine Schüler in verhältnismäßig kurzer Zeit zur Lösung kompliziertester Aufgaben befähigt. Max Reger gelangte auf diese Weise schon nach einem knappen Vierteljahr zum doppelten Kontrapunkt. Bezeichnend für seinen fanatischen Eifer ist das Urteil seiner damaligen Mitschüler über ihn: „Der Reger komponiert nicht, sondern berechnet!“ Hier ist zweifellos sein amalytischer Scharfsinn getroffen. Er selbst berichtet in seinem Briefe vom 6. 6. 90 an Lindner, daß ihn „die Fugenform ganz gefangen genommen habe“.

Die große Bedeutung Riemanns für Regers späteres eigenes Unterrichtsverfahren wird uns von seinem Schüler Josef Haas bestätigt [13]). Demnach vertrat Reger gleichfalls die Lehre vom freien motivischen Kontrapunkt und stellte seinen Schülern von Anfang an planmäßig nur angewandte Aufgaben, anstatt sie mit komplizierten Regeln zu behelligen (vgl. Riemanns Unterrichtsmethode, dessen Werk ihm auch als Grundlage für den kontrapunktischen Unterricht diente). Den Abschluß aller dem Schüler zur Erziehung seines Stilgefühls auferlegter „Schreibetüden“ bildeten Fugen, vorwiegend im strengen Stil. Reger selbst bemerkte einmal: „Hundert Fugen muß man schreiben, dann kann man erst etwas.“ (Lindner S. 271). Als freiere Kompositionsübungen wurden zunächst kleine Klavierstücke bestimmt (cf. Regers eigene unter Riemanns Führung entstandene kleine Klavierstücke op. 9, 10, 11 usw.).

Ein ausgezeichnetes Mittel zur Einführung in den Stil der musikalischen Formen bildete die formale Analyse von Meisterwerken, so z. B. der Werke von Brahms und Strauß. Hier liegt der zentrale Berührungspunkt der Lehrmethoden Riemanns und Regers. Gern riet Reger hierbei seinen Schülern das eine oder andere Meisterwerk versuchsweise nach Inhalt und Form geistig zu photografieren (vgl. das 1894 erschienene Regersche Choralvorspiel „O Traurigkeit, o Herzeleid“, das vielleicht in ähnlicher Weise auf Riemanns Betreiben hin entstanden ist). Es ist bemerkenswert, daß Reger seinen Schülern weitgehendste Konzessionen machte, um „ihre Phantasie nicht auf eine bestimmte Richtung einzuengen“. Durch seine stetige, an die Kräfte seines Schülers hohe Anforderungen stellende zielbewußte Führung hat Riemann auf Regers kompositorische Entwicklung stark eingewirkt. Auch das bei der künstlerischen Gestaltung so bedeutsam hervortretende reflektorische Schaffen Max Regers wird wohl durch die analytisch scharfsinnige Schulung Riemanns begünstigt, da Regers intellek-

[12]) Der Einfluß H. Riemanns aut Max Reger von C. Herold.
[13]) „Reger als Lehrer“ von Joset Haas S. 100 (Sammlung Würz).

tuelle, auch von Lindner bezeugte mathematisch-rechnerisch starke Begabung diese Bestrebungen unterstützte. Reger hat auch, wie Bagier (S. 81) mitteilt, stets offen zugegeben, „daß er Riemann die entscheidende Grundlage seines harmonischen Denkens und kontrapunktischen Handelns verdanke". Seine eigene Selbständigkeit setzt erst mit der freien überlegenen Verwendung der ihm überkommenen technischen und künstlerischen Mittel ein. Er selbst äußert sich am 15. 1. 1900 zu Beckmann, daß er jeder auch nur im geringsten banalen Wendung mit Bewußtsein aus dem Wege gehe. (Neue Musikzeitung 1925 S. 329 ff.). Es ist auffallend, daß Reger, der Riemann (s. S. 18) das weite Blickfeld für die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus und die Mittel zur inneren motivischen Verknüpfung verdankt, trotz seiner starken harmonischen und melodischen Entwicklung schon in seinen Jugendwerken eine solch rhythmische Gleichförmigkeit zeigt.

Ueber den umfassenden theoretischen Studien ward auch die Orgel keineswegs vernachlässigt. Unter Riemanns Führung lernte er allmählich die Hauptwerke Bachs kennen. Zweifellos erhielt er auch hier den Anstoß zu den Klavierbearbeitungen Bach'scher Orgelwerke. In dem „Musikgottvater Bach", wie er ihn bezeichnet [14]), erblickt Reger zeit seines Lebens Anfang und Ende der Musik. In der Wiesbadener Zeit trat das Orgelspiel wahrscheinlich wegen des Mangels an einem geeigneten Uebungsinstrumente stark in den Hintergrund. Reger erwähnt nur einmal (Brief vom 3. 5. 91), daß er „auf dem Prüfungskonzerte eine von den Schumannfugen über den Namen B-A-C-H für Pedalklavier (Orgel) spielen solle". Infolgedessen betätigte er sich, vornehmlich auf Betreiben Riemanns, ausschließlich pianistisch und zwar mit solchem Erfolge, daß er am 20. 2. 93 aus der strengen Zucht des Schülerverbandes entlassen wurde und bereits als gesuchter Konzertbegleiter galt.

Ein guter Stern führte den instinktiv J. S. Bach zustrebenden Jüngling zu H. Riemann. Unter einer anderen geistigen Führung wäre er vielleicht in das Fahrwasser seiner der Programmusik huldigenden Zeitgenossen geraten, die er übrigens in seinen Briefen heftig befehdet. So blieb er nicht zum mindesten dank der Beeinflussung seines Lehrers der absoluten Musik zugetan. Es war daher selbstverständlich, daß Riemann auch seinen Lieblingsschüler, dessen unheimlich schnelle Auffassungsgabe er nach Lindner (S. 71) mit den Worten: „Dieser Reger begreift unheimlich schnell", rühmend hervorhob, im Herbst 1890 bei seiner Uebersiedlung nach Wiesbaden mitnahm.

---

[14]) Vergl. seinen Brief vom 29. 9. 1890 an Lindner. Unter Riemanns Einflusse stellt sich Reger auch gegen die Oper ein (Brief v. 29. 9. 90). Sein hohes Kunstideal tritt in seinem Briefwechsel mit Lindner (29. 9. 90, 25. 5. 91 und 20. 7. 91) stets leuchtend hervor.

Der plötzliche Uebergang in das elegante weltstädtische Leben Wiesbadens bedeutete nach der bisherigen beschaulichen Stille zweifellos einen krassen Gegensatz, der für einen innerlich nicht gefestigten jungen Menschen leicht verhängnisvoll werden konnte. Aber Max Reger, dessen geradem unverbildeten Charakter jegliches „Phrasentum und inhaltlose Getue ein Greuel" war („immer muß die architektonische Schönheit, der melodische und imitatorische Zauber da sein": Brief an Lindner vom 29. 9. 90), fühlte sich unter dem Schutze der Familie Riemann, die ihn mehr und mehr wie einen eigenen Sohn behandelte, gegen alle Gefahren der Großstadt gefeit. Mit zäher Energie verfolgte er das angestrebte musikalische Ziel und betrieb neben dem Studium des Kanons und der Fuge vor allem musikalische Formenlehre. Außer einem in den Weidener Ferien komponierten und im Fuchs'schen Konservatorium zu Wiesbaden aufgeführten Quartett schrieb er 1890/91 in kürzester Zeit 2 Sonaten für Violine und Klavier, sowie ein Trio für Klavier, Violine und Bratsche. Diese drei stark von Brahms beeinflußten Werke nahm Riemann mit aufrichtiger Anerkennung auf. Schon im November 1890 wird der Siebzehnjährige als Lehrer für Theorie am Fuchs'schen Konservatorium angestellt.

Regers spätere von Hasse S. 18 mitgeteilte Aeußerung, er habe streng genommen nur ein halbes Jahr Riemanns exakten Unterricht genossen, darf nicht cum grano salis gemessen werden, da er doch zweifellos im täglichen Umgang die mannigfachsten Anregungen und Unterweisungen von seinem Lehrer erhielt. Denn Riemann hatte inzwischen außer den schon früher (S. 15) erwähnten theoretischen Werken den Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre (1890), die Grundlinien der Musik-Aesthetik (1890) vollendet und arbeitete an seiner Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde (1893). Auch der Katechismus der Fugen-Komposition, dessen 3. Teil (Kunst der Fuge) 1894 erschien, beschäftigte ihn noch.

Es ist wohl anzunehmen, daß Reger, der am 24. 10. 92 Lindner gegenüber betont, daß er bei Riemann sei, um zu arbeiten und vorwärts zu kommen und der sich fleißig den theoretischen Studien, insbesondere den Kirchentonarten (vgl. Brief an Lindner 21. 4. 93) widmet, um dadurch auf sein eigenes Schaffen befruchtend zu wirken, durch die theoretischen Arbeiten Riemanns wertvolle Impulse erhielt. Regers Kompositionen erschienen jetzt auf Riemanns Empfehlung bei dessen Verleger Augener (London) in rascher Folge.

Im Gegensatz zu den ersten, sicherlich unter Riemanns Aegide entstandenen Werken wendet Reger in den nachher erscheinenden Stücken, wie in dem seinen Ruhm als Orgelkomponist begründenden op. 7, die Phrasierungsbezeichnung seines Lehrers nicht mehr an. So regen Anteil er auch als Schüler an der Riemannschen Phrasierungstheorie genommen

hatte, ebenso schnell wußte er sich auch äußerlich davon frei zu machen, nachdem er sie in sich aufgenommen hatte. Wenn Reger sich von der starken Zergliederung, der nachdrücklichen Betonung der Echowirkung und auch von der allzu starken Herausstellung der Auftaktbewegung loslöst, wie wir später noch sehen werden, so mochte dazu auch wohl seine eigene Lehrtätigkeit und noch mehr sein Schaffen selbst beitragen.

Daß es bei der großen Differenziertheit der beiden Charaktere, trotz der großen Verehrung des Schülers zu seinem Lehrer, schließlich zu einem Bruche kommen mußte, ist aus der Verschiedenheit der Charaktere verständlich. Da der sonst so zuverlässig orientierte Lindner sich über Regers Beziehungen zu Riemann und über den später entstandenen Riß völlig ausschweigt, wollen wir versuchen, an Hand der Briefe Aufschluß darüber zu gewinnen. Den ersten kleinen Anlaß gaben bei dem starrköpfigen Eigensinn Regers wahrscheinlich Differenzen künstlerischer Art. Denn er berichtet am 24. 10. 92 seinem Freunde Lindner darüber also: „Mit Riemann völlig ausgesöhnt, er hat mich gebeten, ich sollte wieder in die Klavierstunde zu ihm kommen, da er sonst gar niemand hätte, der ihm Freude machte". Max Reger, dem aller äußerer Zwang verhaßt war, mußte natürlich das Abhängigkeitsverhältnis vom Hause Riemann auf die Dauer als eine lästige Fessel empfinden. So beklagt er sich am 19. 12. 93 bei Lindner über „die seiner Stellung und seiner künstlerischen Individualität ganz und gar nicht entsprechende Oberaufsicht durch Frau Riemann". Vermutlich trug auch Regers kritische Tätigkeit als Mitarbeiter der Riemann so sehr verhaßten Allgemeinen Musikzeitung zur Trübung der freundschaftlichen Beziehungen bei. Denn er äußert sich in seinem Briefe vom 8. 3. 94 Lindner gegenüber, daß Riemann sich betreffs seines Verhältnisses zu Leßmann (Herausgeber der Allgem. Musikzeitung) und Reimann (Komponist und Musikkritiker, wie auch Orgelspieler) täusche; er fährt sodann fort: „Riemann scheint in neuerer Zeit des Glaubens zu sein, daß ich mich mit Leßmann zu sehr liiert habe und seine Lehre nicht mehr so ganz teile. Das ist nun wieder ein Irrtum, denn ich halte Riemann für den einzigen Lehrer in jeder Beziehung. Von mir ist keine Gelegenheit geboten worden, daß er so glaubt". Daß Riemann selbst zu der allmählichen Vergrößerung des Risses beitrug, dürfte wohl anzunehmen sein. Infolge seiner vorwiegend musikpädagogischen Tätigkeit trat bei ihm die Theorie mehr und mehr in den Vordergrund. Seine frühere „Liszt"begeisterung war allmählich „der ihm vorbildlichen Kunst eines Brahms" gewichen (s. auch S. 15). Die einseitige Ablehnung Liszt's durch H. Riemann bestätigt auch Reger in seinem Schreiben vom 6. 9. 95 und setzt sich mit seiner lebhaften Anerkennung für Liszt in Widerspruch zu seinem ehemaligen Lehrer. Er versichert weiterhin, daß er „durch sein wirklich eifriges Studium in den

letzten Jahren jetzt die Einflüsse von Brahms schon mehr zurückgedrängt" zu haben glaube [15]).

---

[15]) Bemerkenswert ist die Beurteilung des Regerschen Kunstwerkes in dem von Hugo Riemann herausgegebenen Musik-Lexikon. In seiner IV. Auflage 1894 äußert sich Riemann folgendermaßen: „Reger zeigt mit seinen Erstlingswerken op. 1—6 und op. 9 ein reiches, vielversprechendes Kompositionstalent".

In seiner V. Auflage 1900 schreibt er: „Reger studierte von 1890—95 bei Riemann. Er ist ein Komponist von starker eigenartiger Begabung. Bis jetzt erschienen im Druck, außer den oben angeführten Werken, eine Cellosonate op. 28, Lieder op. 8, 12, 15, 23 und 31, Duette op. 14, zwei geistliche Gesänge op. 19, Hymne: „An den Gesang" op. 21, fünf und neun Volkslieder, mehrere groß angelegte Orgelwerke op. 7 und 16, zwei Phantasien op. 27 und 30, Phantasie und Fuge c-moll op. 33, sehr schwere, aber effektvolle Uebertragungen Bach'scher Orgelwerke für Klavier und op. 10, 11, 13, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 32 u. 34 für Klavier".

In seiner VI. Auflage 1904 bewertet er ihn mit den Worten: „Reger ist ein Komponist von starker, eigenartiger Begabung, beherrscht mit Leichtigkeit die Künste des Kontrapunktes und steht bezüglich der Formgebung und der harmonischen Mittel durchaus auf modernem Boden. Er stellt an Klavier und Orgelspieler sehr hohe Anforderungen. In der Liedkomposition hat er sich vielfach von einer Strömung fortreißen lassen, die das Grundwesen des Liedes zerstört. Seine Erfolge verdankt Reger den an Bach, Beethoven und Brahms anknüpfenden Werken, in denen seine eigene Natur am ungezwungendsten zur Aussprache kommt. Seine Empfindungskraft ist so reich, daß nur bewußte Beschränkung im Gebrauch der Kunstmittel nicht aber absichtliche Ueberbietung seiner Vorgänger ihm als leitendes Schaffensprinzip zu wünschen ist, um aus ihm den Meister zu machen, der die Reihen der Großen fortsetzt."

In schroffem Gegensatz hierzu steht die Würdigung, die Riemann dem Regerschen Schaffen in der VII. Auflage 1909 zuteil werden läßt: „Reger zeigt bereits in seinen nicht veröffentlichten ersten Kompositionen Neigung zu äußerster Komplikation der Faktur und zur Ueberladung des technischen Apparates, sodaß seine Entwicklung notwendigerweise eine z. B. der Wagners gegensätzliche hätte werden müssen, eine durch strenge Zügelung seiner Phantasie fortschreitende Abklärung. Statt dessen hat er sich durch Strömungen, denen gegenüber die zeitgenössische Kritik alle Haltung verloren hat, in gegenteiliger Richtung beeinflussen lassen und häuft bewußt die letzten harmonischen Wagnisse und modulatorischen Willkürlichkeiten in einer Weise, welche dem Hörer das Miterleben zur Unmöglichkeit macht, Auch die sehr starke melodische Begabung Regers kommt unter diesen Umständen nicht zur gesunden Entfaltung. Nur wo ihn eine feststehende Form in besondere Bahnen zwingt (Variation, Fuge, Choralbearbeitung), sind daher seine Werke ästhetisch einwandfrei; seine reiche Erfindungskraft und eminent polyphone Natur weiß auch in solchen Fesseln des Neuen und Ueberraschenden gerade genug zu bringen. Dagegen wirkt in kleinen, einfachen Stücken und Liedern das absichtliche Verneinen der schlichten Natürlichkeit oft geradezu abstoßend. Dabei stumpft die fortgesetzte Verschwendung der stärksten Ausdrucksmittel deren Wirkung schnell ab und erscheint schließlich doch auch der Ueberreichtum als lästige stereotype Manier."

Eine wertvolle Aufklärung dieser schließlich zum Bruch führenden gespannten Beziehungen erhalten wir durch einen Zufall bei der Durchsicht der in Lindners Besitz befindlichen Originalbriefe, unter denen sich auch zwei Schreiben vom 6. 9. 1894 und 8. 3. 1895 von Frau Riemann befanden. Im ersten Briefe wendet sich Frau Riemann an Lindner mit der Bitte, auf Reger einzuwirken, bevor er seine Heimat Weiden, wo Reger damals seine Sommerferien verbrachte, verlasse. Reger sei von ihrem Manne völlig aufgegeben. Sein Trinken habe so überhand genommen, daß er tage- und wochenlang halb und ganz berauscht und nicht mehr zurechnungsfähig in das Konservatorium komme. Wenn es Reger nicht gelänge, aus eigenem Wollen und eigener Kraft seiner bösen Leidenschaft Herr zu werden, so sei eine traurige Zukunft für das große Talent zu befürchten.

Das zweite Schreiben Frau Riemanns an Regers Mutter [16]) berichtet, daß die Fuchs'sche Musikschule sehr zurückgegangen sei und sich infolgedessen die pekuniären Verhältnisse verschlechtert hätten, dies habe den Entschluß ihres Mannes sehr bestärkt, im Herbst dieses Jahres nach Leipzig überzusiedeln. Max, der eine Menge gut bezahlter Privatstunden erteile, habe fest versprochen ein ordentlicher Mensch zu werden, aus Dankbarkeit und Zuneigung. Zum Schlusse berührt das Schreiben die Wiederaufnahme von Regers Beziehungen zu seiner ehemaligen Braut. Reger war damals (1894) mit der Tochter eines Wiesbadener höheren Beamten verlobt, hatte aber seine Brautschaft aufgelöst. Hierauf nimmt der Brief mit den Worten Bezug: „Da diese (die ehemalige Braut) ihre neuerlichen auf einen anderen Mann gerichteten Hoffnungen getäuscht gesehen, hat die junge Dame sich gnädig Max' erinnert. Es hat keinen Zweck ihn zu beeinflussen".

Aus diesem zweiten an Frau Reger gerichteten Briefe geht deutlich hervor, daß Reger die großen Hoffnungen, die Riemann auf ihn gesetzt hatte, nicht in seinem Sinne erfüllte, und daß dieser keinen Einfluß auf Reger mehr hatte. Diese Tatsache wird auch durch Regers Briefwechsel mit Lindner bestätigt. Denn während dieser sonst seinem Freunde alle Dinge von Belang mitteilt, nimmt er von der Uebersiedlung Riemanns überhaupt keine Notiz. Sicherlich nahm der Fortzug Riemanns von Wiesbaden Max Reger eine wertvolle Stütze. Denn bei aller Spannung und Entfremdung bot ihm das Haus Riemann doch stets eine Zuflucht. Daher hat wohl die mehr und mehr zu Tage tretende Vereinsamung des seines ehemaligen väterlichen Freundes beraubten Max Reger die Entwicklung der Krise zweifellos beschleunigt. Daß Reger in Wiesbaden als Riemanns Nachfolger dessen Theorienklassen übernahm, war eslbstverständlich. Mit der zuneh-

[16]) Leider hat Frau Reger damals in einer zornigen Aufwallung alle Briefe ihres Sohnes an seine Eltern vernichtet und uns dadurch einer wichtigen Quelle für die Reger-Forschung beraubt. Immerhin aber gibt dieses m. W. einzige noch vorhandene Schreiben aus jener Zeit bemerkenswerte Aufschlüsse über Riemanns Veranlassung zum Wechsel seiner Stellung.

menden Trübung seiner Beziehungen zu Riemann hatte Reger in steigendem Maße seine Erholungsstunden im Kreise lustiger Freunde verbracht. Aber auch hier fand er trotz der großen Gesellschaft kein Aequivalent, sondern vereinsamte innerlich mehr und mehr. Obwohl er stets wieder rein menschlich sich umzustellen versuchte, vergrößerte sich dennoch die Schar seiner Widersacher ständig, sodaß schließlich die Krise mit innerer Notwendigkeit den Zusammenbruch herbeiführen mußte und somit den arbeitsfreudigen und schaffensreichen Wiesbadener Aufenthalt jäh beendete. Mit solcher Wucht traf der Schicksalsschlag den jungen Künstler, daß seine Angehörigen und nächsten Freunde ihn verloren wähnten.

c) Die Wiesbadener Lebenskrise.

Ebenso wie wohl das Problematische der Regerschen Kunst in deren dualistischen Charakter begründet liegt, so zeigen auch die aufbauenden und zersetzenden Kräfte seines Wesens ein Antagonistisches. Auf der einen Seite sehen wir ein ausgeprägtes Selbstgefühl, kühle Ueberlegenheit, unbändigen Stolz, unbeugsamen Trotz und ungeheuren Freiheitsdrang. Die sein Lebenswerk durchsättigende Arbeit, sowie seine einem kühlen Verstande und klaren Denken entsprungene gesunde, treffsichere Urteilskraft befähigen ihn einen kritischen Maßstab sowohl an seine eigenen, wie auch an die Werke anderer Tondichter anzulegen. Neidlose Anerkennung und Bewunderung wirklich gediegener Kompositionen ist stets die Voraussetzung zu seinem Werturteil. Eine klare Erkenntnis des ihm gesteckten Zieles und sein zäher Wille, gepaart mit einer gewissen „Bauernschlauheit" sind weiterhin Eigenschaften, die den unbeirrt Schaffenden unbedingt zum angestrebten Ziele der künstlerischen Einfachheit und Klarheit führen mußten.

Diesen wertvollen Charakterzügen stehen aber auf der anderen Seite zersetzende gegenüber. Als Folge seines Selbstgefühls und seiner kühlen Unnahbarkeit finden wir eine fast unüberbrückbare Schroffheit. Er macht, wie auch Kallenberg S. 39 in seiner bei Reclam erschienenen Regerschrift bestätigt, keinerlei Konzessionen, sondern lehnt alles, was seiner inneren Natur zuwider ist, rücksichtslos ab. Auch seine Briefe vom 24. 9. 90, 8. 3. 94 und 5. 3. 95 bilden ein Belegstück dafür. Mit innerer Notwendigkeit resultiert daraus seine Vereinsamung. Hier zeigt sich der arme Erdenmensch in seiner ganzen Schwäche. Als Gegengewicht des ihn mit zwingender Gewalt bedrückenden Schaffensdranges sucht er Gesellschaft um jeden Preis im Kreise froher Zechkumpane. Er, der einsame „Kollektivist", wie ihn A. Jemnitz in seinem Aufsatz (Musik XXII/6) bezeichnet, leidet stark unter Depressionen und einer bedenklich erscheinenden Todesbangigkeit.

Und dann, seltsamer Zwiespalt der Natur: Reger, die äußerlich so gesunde, kraftstrotzende Erscheinung ist im Grunde ein zart besaiteter, mimosenhafter Mensch, der den Gegnern seines durchaus ehrlichen Wollens und Schaffens nicht die nötige gesunde Widerstandskraft in die Wagschale werfen kann. Auch sein Humor und bisweilen flacher Witz entspringen vielfach der ängstlichen Scheu sein künstlerisches Empfinden der Menge preiszugeben. Infolge der herben Enttäuschung seiner damals in jugendlichem Ueberschwange erfolgten Wiesbadener Verlobung ergibt er sich hemmungslos dem tröstenden Alkohol. Weitere Verbitterungen und insbesondere starke Widerstände zerreiben seine Lebenskraft. Ein bedeutsames Moment bildet bei ihm, dem tiefreligiös veranlagten Menschen, der seelische Konflikt. Wenn die starken Eindrücke seiner strengen katholischen Jugenderziehung einer Bevorzugung der protestantischen Kirchenmusik weichen, so ist hierfür wohl in erster Linie die Triebkraft des protestantischen Chorals maßgebend, dessen lebendiger Geist ihn mehr fesselt als die katholische Kirchenmusik [17]) (s. S. 7 Mitte!). Natürlich machte sich auch der Einfluß seines Lehrers H. Riemann und seines Freundes K. Straube geltend, die beide Protestanten sind. Reger ignoriert zwar die äußeren Formen seiner Kirche, bewahrt jedoch seinen inneren Glauben bis an sein Lebensende. Das bestätigt auch sein von H. Unger nach Lindner S. 284 überliefertes Wort: „Ich bin katholisch bis in die Fingerspitzen." Ein tragisches Geschick fügte es, daß er als Einsamer in den Sielen des Lebens vom Tode überrascht wird.

So wird die Wiesbadener Zeit, je länger er dort weilt, ein einziger gewaltiger Notschrei des nach innerem Verständnis ringenden Reger. Dies bekunden in erster Linie mit erschreckender Deutlichkeit seine letzten Werke der Wiesbadener Zeit. Mit Bestimmtheit geht dies auch aus seinen Briefen hervor. Aber er konnte und mußte sein angestrebtes Ziel erreichen, wenn er mit dem Traditionellen brechend als Eigener seinen Weg ging. Wenn sich auch Lindner über die Lebenskrise und ihre Begleiterscheinungen in ein mystisches Schweigen hüllt, so steht doch fest, daß die völlige Vereinsamung Max Regers seinen seelischen Konflikt bedeutsam verschärft hat.

Da die bisherigen Schilderungen der Lebenskrise ein vollkommen schiefes Bild des ringenden und duldenden Menschen Max Reger ergeben, so wollen wir an Hand der für die biographische Forschung überaus wert-

[17]) Der an sich verdienstvolle, eine Reform der katholischen Kirchenmusik anstrebende Cäcilienverein erfüllte, wie K. Storck bereits 1904 in seiner Musikgeschichte bemerkt, seine künstlerische Mission keineswegs, sondern trieb „ärgere Beckmesserei" wie je zuvor. Die von P. Fidelis Böser (Max Reger und die Kirchenmusik) mitgeteilte Ablehnung Regers als katholischer Kirchenkomponist seitens des Cäcilienvereins und seines Führers Dr. Haberl, von dem er eine gerechte Würdigung seines Schaffens erwartet hatte, begünstigte wohl seine Neigung zum protestantischen Choral.

vollen Briefe versuchen eine geschichtlich treue und psychologisch begründete Darstellung dieser Zeit zu geben. Der vorhin schon erwähnte glückliche Zufall ermöglicht es durch einen Einblick in die beiden für die Aufklärung so bedeutungsvollen Briefe von Frau Riemann, den Beginn der Krise zeitlich nunmehr genau festzulegen und abzugrenzen. Eine wesentliche Stütze bietet hierfür auch jenes bekannte tragische Lied: „Verlassen hab' ich mein Lieb", dessen Datumsvermerk vom 18. 8. 1894 auf dem sich in Lindners Besitz befindlichen Manuskript die Richtigkeit meiner These vollauf bestätigt.

Wir hatten im Verlaufe unserer Ausführungen schon Gelegenheit, Regers ausgeprägtes Selbstgefühl, seine kühle Ueberlegenheit, seinen unbändigen Stolz, den unbeugsamen Trotz und ungeheuren Freiheitsdrang hervorzuheben. Davon legen auch seine Wiesbadener Briefe ein beredtes Zeugnis ab. So schreibt er am 29. 9. 1890: „Ich will sehen, wohin man noch kommt in der Unterdrückung jeder Individualität auf jedem Gebiet; Gott sei Dank, daß dies in der Komposition nicht geht", oder an einer späteren Stelle: „Mit den andern (sc. seinen Studiengenossen) stehe ich in musikalischer Beziehung schroffer als je. Ich habe meinen Standpunkt, sollen sich die anderen auch einen erobern. Dann können wir weiterreden." (vgl. auch die Briefe v. 20. 7. 91 und 24. 10. 92 an Lindner.) Hier zeigt sich zugleich seine kühle Ueberlegenheit und seine Unnahbarkeit. Am 24. 10. 1892 bemerkt er zu Lindner: „Ich bin mal nicht zum untertänigen Diener geboren, und wenn mir Frau Dr. (Riemann) noch so viel Kriecherei vorwirft — ich habe einen viel härteren Schädel als man glaubt". Ein anderes Schreiben vom 20. 7. 1891 dokumentiert wiederum seinen Stolz, als er Lindner bittet, dem Vater nicht zu verraten, daß er sein op. 1 dem Musikverlag B. Sohott's Söhne eingereicht habe, „weil es ihm nur erneute Gelegenheit wäre, tüchtig angreifen zu können, wenn seine Sonate nicht angenommen würde".

Bezeichnend ist sein Stolz und sein Selbstgefühl gegenüber dem Weidener verständnislosen Publikum. Am 5. 3. 1895 teilt er Lindner mit, daß er sich nach reiflichem Ueberlegen entschlossen habe, vorläufig in Weiden nicht aufzutreten. Er wisse zu genau, als daß er sich deshalb Illusionen mache, was er in Weiden zu erwarten habe. Zudem gebe es dort Herrschaften, die das Gefühl hätten, man würde ihm durch das Konzert vielleicht etwas schenken. Das vertrage aber sein künstlerischer Stolz nicht, da er künstlerisch wie finanziell so dastehe, daß er sich nichts zu schenken lassen brauche. Wenn sein Auftreten in Weiden ausdrücklich gewünscht werde, so möge man ihm seitens der Honoratioren eine offizielle Einladung zugehen lassen. Für seine künstlerische Karriere sei es ganz gleichgültig, ob er in Weiden spiele oder nicht.

Besonders drastisch äußerte sich sein unbändiger, fast hochmütiger Stolz, wenn er in Weiden mit Lindner spazieren ging. Während Lindner die ihnen begegnenden höheren Beamten respektvoll grüßte, ignorierte Reger diese vollkommen. Diese Nichtbeachtung der gesellschaftlichen Kreise resultierte aus einem gekränkten Ehrgefühl, weil diese „Herrschaften seine ehrsamen Eltern gesellschaftlich nicht als vollgültig betrachteten".

Ebensowenig wie um den Standpunkt der Gesellschaft, kümmert er sich um die Kritik. Er stimmt Riemann darin bei, „daß der Verstand des Kritikers nur bis R. Schumann reiche". An einer anderen Stelle desselben Schreibens vom 16. 11. 1890 erklärt er: „Ich kümmere mich nämlich jetzt schon arroganterweise gar nicht mehr um die Kritik, weil ich weiß, wie kritisiert wird". Oder am 8. 3. 1894 äußert er sich über die vernichtende Kritik seiner bei der Uraufführung in Wiesbaden durchgefallenen Cellosonate, daß seine Gegner, die ihm die denkbarsten Hindernisse in den Weg legten, triumphiert hätten, daß er aber jetzt auf den einzig richtigen Weg gekommen sei und auf seinem Standpunkte, sich grundsätzlich um nichts mehr zu bekümmern, beharre. Er fährt dann fort: „es ist mir vollkommen egal, was man von mir sagt, und ich habe allen Verkehr abgebrochen. Ich habe den mir hingeworfenen Fehdehandschuh aufgenommen. Nun fragt es sich, wer der stärkere ist".

Eigenartig ist auch die Stellungnahme der Berliner Presse zur Uraufführung seiner Orgelsuite op. 16 durch K. Straube. Teilt Reger am 19. 5. 1896 seinem getreuen Lindner mit, daß seine Kollegen schon über das Manuskript der Suite die Köpfe geschüttelt hätten und ihn wohl für verrückt hielten, so muß er ihm am 10. 4. 1897 berichten, daß die Berliner Presse über ihn hergefallen und selbst vor den gemeinsten Schmähungen nicht zurückgeschreckt sei. Gegen die Meinung, daß er den Umsturz aller musikalischen Verhältnisse herbeiführen wolle, verwahrt er sich mit den Worten: „Ich, der glühendste Verehrer J. S. Bach, Beethoven und Brahms' sollte also den Umsturz predigen? Was ich will, ist ja doch nur eine Weiterbildung dieses Stils!" (Vgl. „Briefe eines deutschen Meisters").

Dieses Bekenntnis zeigt Regers künstlerisches Wollen und zugleich den kritischen Maßstab, den er an seine eigene Werke legte. Als Zeugnis für seine vornehme Selbstkritik sei aus dem Briefe vom 30. 8. 89 an Lindner das Wort des Sechzehnjährigen angeführt: „daß er nicht die geringste Kompositionstechnik besäße und selbst am allermeisten seine Unreife fühle". Ebenso wenig kränkt ihn Lindners absprechendes Urteil über die Walzer, op. 11, „die er ohne jede künstlerische Anteilnahme geschrieben habe". Auch A. Smolian gegenüber versichert er am 16. 11. 94, „daß er das von ihm Getadelte vollkommen und rückhaltlos anerkenne". Neidlos bewundert er wiederholt F. Busonis Werke und klagt diesem am 6. 4. 1895: „ich wünschte nichts sehnlicher, als manches meiner leider schon erschienenen

Werke wäre nicht geschrieben." In ähnlicher Weise äußert er sich nach Bagier S. 43 zu dem Wiesbadener Hofrat Hensel. In seinem Schreiben vom 11. 5. 1895 erklärt er Busoni, „daß er keine Richtung habe und das Gute nehme wie es eben komme. In dreijähriger Schaffenspause hoffe er sich zu einer künstlerischen Klarheit durchgerungen zu haben und nicht mehr in die zum Teil unberechtigten Uebertreibungen zu verfallen, die in seinen ersten Sachen seien".

Bemerkenswert wegen ihrer Treffsicherheit und des scharfsinnigen Weitblickes sind Regers Urteile über die zeitgenössische Musik. Wenn er auch im allgemeinen von den Kämpfen der musikalischen Strömungen in Wiesbaden unberührt blieb, so nahm er doch in seinen Briefen zu den brennendsten Tagesstreitigkeiten wiederholt entschieden Stellung. Da es zu weit führen würde, die gesamten Briefstellen hier anzuführen, so wollen wir uns mit den prägnantesten Werturteilen begnügen und verweisen im übrigen auf die „Briefe eines deutschen Meisters". So bemerkt er am 3. 5. 1892, daß die Programmusik überlebt sei; denn „die Musik soll nicht erst der Vermittlung eines dritten bedürfen ..., sondern soll an und für sich als Ausfluß reinster Empfindung ohne allen reflektierenden Beigeschmack wirken". Hervorgehoben sei auch sein Urteil über die symphonische Tondichtung gegenüber Hensel, die seiner Ueberzeugung nach in 50 Jahren überwunden sein dürfte. Zu dieser Frage nimmt er auch am 6. 4. 1894 in einem Schreiben an Lindner Stellung: „vorläufig kann ich mich mit der „poetischen Idee, die jeder symphonischen Dichtung zugrunde legen soll", wenig befreunden; denn bisher ist es doch noch nicht gelungen, daß Komponisten dieser Richtung, wie F. Liszt oder R. Strauß Werke geschaffen haben, aus denen man mit unumstößlicher Gewißheit herauslesen kann, daß die „alte Form" überlebt sei". Beachtenswert ist auch sein Verhalten in dem Parteikampfe Brahms contra Wagner. Hier ist ihm, wie er am 11. 5. 1895 Busoni mitteilt, jede Parteilichkeit im Grunde höchst zuwider. Wie schon vorher am 20. 7. 1891, so verweist er auch hier wieder auf J. S. Bach, als „den Urquell musikalischen Schaffens und göttlichster Kunst". Zum Schlusse versichert er: „glauben Sie mir, es gibt selten einen Musiker, der neidloser und bewundernder die Schöpfungen wirklicher zeitgenössischer Tondichter aus vollstem Herzen anerkennt und verehrt als ich."

So sehen wir eine Reihe wertvoller, Regers Werk in bestem Sinne fördernder Wesenszüge, die bei seiner genialen Veranlagung als Folge einer zähen Energie und der ständigen Arbeitsfreudigkeit unbedingt zur Erreichung des erstrebten Ziels führen mußten. Seine Zeit in Wiesbaden war, insbesondere bis 1894, mit seiner zielbewußten Arbeit völlig ausgefüllt, so daß er schon am 24. 10. 1892 Lindner gegenüber zugeben mußte, er sei überarbeitet. Ein Jahr später, am 19. 12. 1893, teilt er ihm mit, daß er sich von allem Verkehr zurückgezogen habe.

Seine zunehmende Enttäuschung und Verbitterung erhellt besonders deutlich aus dem Schreiben vom 8. 3. 1894: „Ich denke immer, daß sich meine Sachen einstmals doch durchfressen werden! Ich erlebe es ja nicht mehr. Macht nichts! Ich habe mit allen Freuden und Genüssen des Lebens vollkommen abgeschlossen, bin so düster und verbittert geworden. Ich bin so schwer zu behandeln, daß hier allgemein die Redensart gilt: „Mit Reger kann kein Mensch verkehren". Er schließt seinen Brief, nachdem er zuvor über seine dauernde Schlaflosigkeit geklagt, die ihn die halben Nächte in die Gasthäuser treibe, mit den Worten: „aber ich verliere den Mut nicht. Weiter im Werke! ist meine Devise".

Wenn auch solche plötzliche Ausbrüche von tiefer Niedergeschlagenheit in Regers Leben eine große Rolle spielten und ihn häufig infolge der künstlerischen Enttäuschung an seinem Werke verzweifeln ließen, so liegt doch die tiefere Ursache zu seiner gewaltigen Depression in der schon früher erwähnten heimlichen Verlobung. Seine Braut trieb ihr leichtfertiges Spiel mit dem ihr in reiner selbstloser Liebe zugetanen Max Reger so weit, daß dieser schließlich blutenden Herzens die Verlobung auflöste. Von seinem tiefen Seelenleid zeugen die 1894 in den Weidener Ferien entstandenen Lieder op. 15: „Gewidmet Dir", deren letztes Nr. 9 vom 18. August „Verlassen hab' ich mein Lieb" die endgültige Absage an seine Verlobte bedeutet[18]). Es ist bemerkenswert, daß Reger hier zum ersten Male die dynamischen Zeichen mit roter Tinte einträgt.

Die Feststellung, daß diese herbe Enttäuschung auf die überaus sensible Natur Max Regers nervenzerrüttend einwirken und somit eine Betäubung durch den Alkohol herbeiführen mußte, ist, wie Frau Elsa Reger in ihrem Buch „Mein Leben mit und für Max Reger" mit Recht betont, für die objektive Beurteilung der Lebenskrise ungemein wichtig. Das tragische Elend jener Wiesbadener Tage erscheint uns heute um so erklärlicher, als uns Frau Reger einen Einblick in das Seelenleben ihres Mannes gewährt und hierbei besonders betont, daß Max Reger diese Enttäuschung erst spät überwunden habe. Aus ihrer ausführlichen Schilderung geht klar hervor, daß der sich schon so früh nach der für ihn und sein Schaffen notwendigen Ergänzung sehnende Reger durch alle diese Accidenzien in die Krise hineingetrieben wurde. Als mildernde Erklärung für seine starke Neigung zum Alkohol möchten wir anführen, daß Reger hierin von seinen Ahnen väterlicherseits erblich belastet war. Lindner, der getreue Ekkehard, hatte deshalb seinem Schützling bei dessen Abschied von Weiden im April 1890 das feste Versprechen abgenommen, den Alkohol zu mei-

[18]) Lindner (S. 79) und H. Unger (S. 17) nehmen irrtümlicherweise für die Verlobung und den Beginn der Krise das Jahr 1892 an. Diese Auffassung wird schon durch das 1894 geschriebene op. 15 Gewidmet Dir! widerlegt. (Im Uebrigen vergl. den Briefwechsel).

den. Hierauf bezieht sich auch der Schlußpassus in Regers Brief, vom 15, 2. 1893 an Lindner. Ebenso hatte die verständige Mutter ihrem Sohne die ganze Entwicklung der Krankheit des Vaters vor Augen geführt, um in abschreckendem Sinne auf ihn einzuwirken.

Anderseits ist es doch wohl verständlich, daß Reger nach dem Frohndienste der physisch und psychisch schwer auf ihm lastenden Stundentätigkeit Erholung im Abendtrunke suchte. Hier konnte er seinem Humor und gesunden Mutterwitz die Zügel schießen lassen. Es ist wohl anzunehmen, daß Reger, abgesehen von einigen länger ausgedehnten nächtlichen Trinksitzungen vor der 1894 einsetzenden Krise nicht zu übermäßig dem Alkohol zugesprochen hat. Denn vorher vernachlässigte er seine Arbeit keineswegs. Immer wieder zwang ihn das schöpferische Muß. Erst die physische Widerstandslosigkeit, zu der sich infolge der starken Gegnerschaft eine tiefe Apathie gesellte, ließen ihn, wie ja auch aus Frau Riemanns Briefe (vgl. S. 21) hervorgeht, damals Lethes Kelch bis zur Neige leeren.

In seinem mit Herzblut getränkten op. 15 schrieb er sein Leid von der Seele[19]) und fand, wie auch das Schreiben vom 16. 11. 94 an A. Smolian mit seinem offenen Geständnis der nun überwundenen „Haltlosigkeit dieses schrecklichen Zustandes" bekundet, sein inneres Gleichgewicht bald wieder. Das beste Dokument für seine wieder auf voller Höhe stehende Schaffenskraft ist zweifellos die im Herbst 1894 begonnene gewaltige Orgelsuite op. 16. Deutlich spiegelt sich hier, wie wir noch sehen werden, in dem tiefschürfenden Adagio das schwere seelische Erlebnis des Sommers wieder. Doch sein köstlicher Humor führt uns über das Intermezzo hinweg zur gigantischen Passacaglia, dem Dankgesang des Genesenen. Erweist sich doch bei einem Ueberblick über das Wiesbadener Schaffen Regers Grundtyp offensichtlich in dem markanten, alle Gegner glänzend widerlegenden op. 16, dem Eckstein seiner Werke. Welcher Komponist hat jemals mit 21 Jahren ein so erschütterndes, geniales Werk von diesem Ausmaße geschrieben? —

Immer wieder aber in den lichten Höhepunkten beglückten Schaffens fordert der nüchterne Alltag grausam seine Rechte. Klagt er schon am 16. 11. 1894 bei Smolian darüber, daß sie am Konservatorium fast gar keine Fachschüler mehr besäßen — eine Tatsache, die auch durch Frau Riemanns Brief an Frau Reger vom 8. 3. 95 bestätigt wird — und so die Musik weiter gemartert würde, so bedrücken ihn, wie er am 17. 4. und 21. 10.

[19]) Wenngleich Lindner (S. 78/79) bei der Besprechung des aus diesem Anlasse entstandenen Liederzyklus der von so herben Enttäuschungen begleiteten Verlobung im Gegensatz zu Frau Elsa Reger keine beachtenswerte Bedeutung beilegt, so enthält doch dieses op. 15 „des ersten Lebensmai" mit seinen die Gefühlsskala vom „himmelhoch Jauchzen bis zum Tode Betrübten" durchlaufenden Stimmungsmomenten ein erschütterndes Bild der seelischen Qualen.

1895 Busoni gesteht, „die ihm so feindlich gegenüberstehenden, eine Aufführung seiner Werke hintertreibenden Kollegen und die ganz unglaublich unkünstlerischen Verhältnisse". Endlich am 27. 5. 1896 geißelt er in einem satirischen Schreiben an Busoni den in Wiesbaden herrschenden „Musikpanamaskandal" und ist unmutig über die geisttötende acht Tagesstunden beanspruchende „Klavierverstümpelei", die ihm das Lachen „des allgemein bemitleideten Geistesumnachteten" abnötige und eine beängstigende „Wurschtigkeit" herbeigeführt habe.

Die Zumutung seines Verlegers Augener etwas „Gangbares" zu schaffen, steigerte seine seelische Not, da er mit der Conception eines Klavierkonzertes beschäftigt, an alles andere dachte, als an „gangbare" Gelegenheitskompositionen. Auch sein Trio wurde vom Allgemeinen Deutschen Musikverein 1896 angeblich deshalb abgelehnt, „weil er sich zu wenig Verdienste um die Liszt'sche Richtung erworben habe". In dieselbe Zeit fällt auch der Abbruch seiner Beziehungen zur Musikpresse.

Als Lehrer war Max Reger, wie L. v. Sternberg in seinem Artikel: „Mit Max Reger in Wiesbaden" (Deutsche Musikerzeitung 1930 Nr. 16) mitteilt, sehr unpünktlich, da er über seinem gemütlichen Einherschlenkern häufig den Unterricht vergaß. Wenn infolgedessen seine Musikstunden oft verkürzt wurden, so dehnte er sie doch anderseits, wenn er sich bei der Interpretation eines Werkes am Flügel von seinem Temperament fortreißen ließ, vielfach weit über die Zeit aus. In solchen Weihestunden riß seine Begeisterung zur Kunst auch den nüchternsten Schüler mit sich fort. Im Unterricht zeigte Reger eine liebevolle Geduld und große Nachsicht auch gegen minder gut musizierende Schüler. Leider mußte er seine Zeit so manchem talentlosen Schüler opfern. Dies rief naturgemäß starke Zornausbrüche in ihm hervor, sodaß „die gegränkten Schüler" seinen Unterricht verließen. Auch Frau Hilde Schnabl, Heidelberg, bestätigt dem Verfasser, daß in den Jahren 94—98 sich der große Schülerkreis Regers ganz beträchtlich verringerte. Nur wenige begeisterte Anhänger blieben noch bei ihm, darunter auch Frau Schnabl, weil sie sich klar dessen bewußt waren, was Max Reger als Lehrer bedeutete. Nach Frau Schnabls Mitteilungen, die auch durch die beiden mir gütigst überlassenen Regerbriefe vom 23. 10 und 15. 11. 96 belegt werden, stellte Reger an seine Schüler sehr hohe Anforderungen. Wenn diese nicht erfüllt wurden, so erklärte Reger kurz, er könne wegen der Talentlosigkeit keinen Unterricht mehr erteilen. Infolge seiner groben Art, über die sich seine Schüler bei Direktor Fuchs sehr beklagten, wechselten diese häufig den Lehrer. Reger war im allgemeinen nicht sehr beliebt; — er hatte mehr Feinde als Freunde, wie auch Frau Schnabl bestätigt — der Konservatoriumsbericht über die Schuljahre 1894/95 erwähnt als einzige Regerschülerin Frl. Hilda Hasselmann, die während der beiden Jahre in 9 Veranstaltungen der Schule pianistisch her-

vortrat. Regers Kompositionen stand man damals sehr skeptisch gegenüber. Bei der Erstaufführung seiner deutschen Tänze (18. 6. 94), die er damals mit Herrn Löwe, einem Musiker (vgl. Brief an Busoni v. 27. 5. 1896 und das Programm der 26. Vortragsübung des Fuchs'schen Konservatoriums) zusammenspielte, war das Verhalten seiner Gegner, die in großer Zahl der Aufführung beiwohnten, jedoch einer nach dem anderen während des Vortrags den Saal verließen, geradezu empörend. Vorfälle solcher Art, wie sie mehrfach vorkamen, deprimierten Reger sehr stark. Als Ausgleich dafür mußte „Wiehs", die Berliner Weißbierhalle, herhalten. Es ist bemerkenswert, daß Reger in dieser durch den Alkoholgenuß aufgepeitschten Stimmung den Rest der Nacht hindurch bis zum frühen Morgen komponierend verbrachte. Diese Arbeitseinteilung wurde ihm in seiner letzten Wiesbadener Zeit zur ständigen Gewohnheit.

Diese abrupte Aenderung seiner Lebensform trug zumal bei seinem starken Alkohol- und Nikotingenuß naturgemäß zu einer tiefen Erschütterung seiner Gesundheit bei und hat auch den Zusammenbruch mit beschleunigt.

Die vor uns liegenden Ausschnitte aus den Briefen geben ein erschütterndes Bild von der Tragik des völlig vereinsamten Reger. Jetzt zeigt sich erst, wie sehr der innerlich nicht stark gefestigte Künstler in dieser schweren Zeit seines Lebens den Schutz des gastfreien Hauses Riemann entbehrte. Er, der in seinem öden „chambre garnie" niemals ein behagliches Heim fand und häufig die Wohnung [20]) wechseln mußte, wie er auch in seinem Briefe an Busoni vom 27. 5. 96 erklärt, sah schon in jungen Jahren seine Rettung in der Begründung einer durch die Ehe gefestigten Häuslichkeit als Zufluchtsstätte für die Bedrängnisse seiner empfindlichen Seele. Hier sei vor allem der Frau Elsa v. Bagenski, der späteren Gattin Regers, gedacht und deren Mutter, die im Verein mit Frau Elsas Onkel, dem Frhr. K. v. Seckendorff, dem Künstler in der kritischen Zeit wertvollen Halt und Stütze bot. An wohlmeinenden Freunden hatte es Reger namentlich zu Riemanns Zeiten nie gefehlt. Auch der Anfang der später so überaus herzlichen Beziehungen zu K. Straube, dem berufenen Pionier seines Orgelschaffens, fällt in jene Zeit.

Leider aber hatte sich Reger durch sein offenes und gerades Urteil viele Feinde geschaffen, die ihm in kleinlich gehässiger Weise sein Leben zu verbittern suchten. Seine, in den Briefen so häufig geäußerte Nichtbeachtung der öffentlichen Meinung dürfte wohl nicht ganz zutreffend sein. Denn bekanntlich hatte der überempfindliche Max Reger zeitlebens

[20]) Nach Lindners Angabe hat Reger in Wiesbaden 5 verschiedene Wohnungen gehabt. Hiervon lassen sich auf Grund der in den Briefen an Lindner angegebenen Anschriften folgende ermitteln: Bleichstr. 39 II, Mainzerstraße 66 und Karlstraße 44.

eine übertriebene Angst vor den heimtückischen Ränken der Mitwelt. Sicherlich hat die am 1. 10. 1896 erfolgende Ableistung der Einjährig-Freiwilligen Dienstpflicht den schon lange drohenden Zusammenbruch verzögert. Ein Fußleiden und vor allem eine bösartige Halserkrankung zwangen ihn jedoch zum vorzeitigen Abbruch seines Militärjahres.

Es folgte nun eine überaus traurige Zeit. Hierüber sind wir durch zwei Briefe von Regers Mutter an Max' Freund Heinrich Geist und durch den Bericht von Hans Kößler, einem Vetter von Max Reger, orientiert. Am 26. 3. 1898 wendet sich Regers Mutter an Heinrich Geist mit der Bitte, ihren Sohn jetzt nicht verlassen zu wollen. Sie habe ihn viel zu lieb, um gleichgültig seinem Untergange zuzusehen. Am 8. 6. 1898 bittet sie ihn, seinen ganzen Einfluß aufzubieten, daß ihr Sohn nach Weiden komme. Er gehe sonst einem „fürchterlichen" Schicksal entgegen. Die Schilderung Prof. Kößlers findet sich bei K. Hasse (S. 78/79); demnach veranlaßte K. die Heimholung Max Regers durch seine Schwester Emma.

Schon diese Dokumente allein beweisen, daß Reger in der letzten Zeit seines Wiesbadener Aufenthalts entsetzlich gelitten hat. Seine seelische Not erhellt auch aus seinen unausgesetzten Bemühungen, ein anderes Tätigkeitsfeld zu finden (vgl. seine Briefe v. 13. 11. 95 an A. Smolian und v. 16. 2. 98 an F. Busoni, sowie v. 19. 3. 98 an H. Geist). Stets suchte er mannhaft gegen seine Neigung zum Alkohol anzukämpfen. Daß der ihm von seinen gehässigen Neidern immer wieder zur Last gelegte Hang zu einem guten Trunk seine Schaffenskraft in keiner Weise beeinträchtigte, dürfte aus den in der qualvollsten Zeit seines Lebens geschaffenen Werken, dem Streichquintett in cmoll vom 3. 2. 1898 und den 6 Klavierstücken „Grüße an die Jugend" vom 4. 5. 1898 hervorgehen. Diese beiden Werke geben Zeugnis von seiner gewaltigen Depression mit ihrer Todesbangigkeit. Schon in frühester Jugend wurde Reger von Todesahnungen bedrückt; hieraus erklärt sich wohl auch sein geradezu beängstigender Schaffentrieb [21]). Einen festen Halt gab ihm namentlich in der Wiesbadener Zeit die von seiner Mutter ererbte tiefe Frömmigkeit. Daß er auch in der schweren Krise seinen Trost in der Religion suchte, bekunden die in Weiden 1898 entstandenen Passionsgesänge und der gewaltige Zyklus seines geistlichen Orgelschaffens.

Zweifellos hat Reger, um das Liszt'sche Wort auf ihn anzuwenden, der Menschheit soviel gegeben, daß man deshalb auch über seine Fehler und Schwächen hinwegsehen sollte. Da auch die für tödlich gehaltene Halskrankheit sich als ein harmloseres Geschwür erwies und bei der sorgsamen Pflege bald verheilte, so konnten die drei jetzt im Weidener Elternhause

---

[21]) Er selbst erzählte später, daß die Choralmelodie „O Welt, ich muß dich lassen" wie ein roter Faden durch alle seine Werke verschlungen sei.

zugebrachten Jahre als naturnotwendige Krise der „Selbstbesinnung“ der deutschen Kunst und insbesondere der Orgelmusik die Quellen der Regerschen Kraft in reichstem Maße erschließen und uns die unendliche Fülle seiner Phantasie offenbaren.

So ward die Lebenskrise zur gewaltigen Katharsis in einem durch das wertvolle Orgelschaffen reich beglückenden Sinne. Daher gewinnt sein in den Orgelkompositionen der Wiesbadener Zeit fast vorahnend angewandtes Ritardando als Abschluß der Jugendentwicklung eine symbolische Bedeutung.

Da Reger infolge der wohldurchdachten und konsequent durchgeführten Weidener Erziehung schon in Wiesbaden als Ergebnis der von Riemann unter demselben glücklichen Leitsterne vollendeten Ausbildung ein an Vorbildern trefflich geschultes Können und eine für seine Jugend erstaunliche Technik in der Beherrschung der alten Formen aufweisen konnte, so lag es klar auf der Hand, daß das dreijährige Weidener „buen retiro“ geradezu prädestiniert war, um seine Kunst zu durchgeistigen und der Reife zuzuführen.

II. Regers Orgelschaffen.

a) Die drei Orgelstücke des op. 7.

Mit dem op. 7 hebt der Aufstieg des Regerschen Orgelschaffens an. Sowohl das Praeludium, wie auch die beiden Fugen des op. 7 erweisen die Einstellung auf den Orgelstil Bachs und seiner Vorgänger. Trotz der namentlich bei dem ersten Stücke anfänglich überraschenden zahlreichen Berührungspunkte führt eine eingehende Beschäftigung mit den Stücken des op. 7 zu dem Ergebnis, daß in diesem Werke schon mannigfache Züge Regerscher Eigenart deutlich hervortreten.

Nr. 1. Praeludium und Fuge in Cdur.

Das klangprächtige, drei ungleiche Teile aufweisende Praeludium beginnt mit einem Motiv der Akkordzerlegung, das insbesondere in seinen harmonischen Wendungen: Cdur I-Fdur V_7-I-Cdur VII_7b-I auf das Cdur-Praeludium von Bach (Peters Bd. II) deutlich hinweist. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die fortlaufende Anwendung des Mordents. Während sich jedoch bei J. S. Bach schon in den Anfangstakten der bestimmte Ausdruck einer festlichen Freude zeigt, finden wir hier zunächst ein zaghaftes Tasten und erst allmählich ein Durchringen zur Freude. Dieses Schwebende des Stimmungsausdrucks läßt schon der Anfang mit seinem in tieferen Oktovlagen zweimal wiederholten und zum pp zurücksinkenden Motiv der Akkordbrechung stark in die Erscheinung treten. Erst mit dem im f einsetzenden, den Anfang nochmals zusammenfassenden Pedalsolo gewinnt das Praeludium einen festen Halt.

Ein nunmehr über dem fünftaktigen Orgelpunkte der Tonika auftretendes zweites Motiv, das als Bach'sches Merkmal die durchgehaltene Auftaktigkeit und in seiner Zerlegung Einflüsse Riemann'scher Analytik aufweist, erfährt durch die Beibehaltung einer adäquaten Gegenmelodie eine lebhafte Steigerung. Hingewiesen sei auch auf die Takt 11 durch die Achtelpause bedinget Zäsur, wie auf die Takt 13 dem Orgelspieler leicht verhängnisvoll werdende Synkope in den beiden Oberstimmen, deren Wirkung durch das gleichzeitig im Pedal auftretende auftaktige Hauptthema verstärkt wird. Der festliche Charakter der Freude verdichtet sich, nachdem der Baß unter dreimaliger sequenzartiger Verwendung des veränderten Hauptthemas die Dominanttonart erreicht hat, zu einem an Beethovens Scherzis erinnernden Ausbruch übermütigsten Humors (Takt 19)[22]). Als besonderes Merkmal verwendet Reger hier im Baß kurze Vorschläge. Das aus dem zweiten Takt des beibehaltenen Kontrapunktes (Takt 10) kristallisierte Motiv des gebrochenen Durdreiklangs wird in seiner konsequenten Nachahmung nachdrücklich gesteigert. Hierbei wirkt die mit Vorhalten durchsetzte, erst gleichsam zögernde, dann kraftvoll vorwärts drängende Baßstimme (Takt 22 ff.) dem Oberbau in seiner komplementären Rhythmik in origineller Art entgegen.

Die energische Achtelbewegunng des sequenzartig ansteigenden Basses drängt zur Engführung des Hauptthemas und zum sechsstimmig gehaltenen mächtigen Höhepunkt des Praeludiums, der in der grotesk anmutenden Erweiterung des von den Bässen getragenen Hauptthemas Regers technisches Verfahren deutlich in die Erscheinung treten läßt. Durch modulatorische Ausweichungen mannigfacher Art wird die zum Gipfelpunkt führende Entwicklung bedeutsam gefördert und mündet nach einer durch die Mollunterdominante verbrämten Kadenz in die Koda. Im vollsten ff erhebt sich über dem Orgelpunkt der Grundtonart in strahlendem Cdur nochmals das durch die 3 Oberstimmen imitatorisch geführte Hauptthema, um schließlich, vom Baß abgelöst, mit dem Einleitungsthema in einem breiten Adagio auszuklingen.

Als besonderes Kennzeichen Regerschen Stils seien beim Praeludium die wiederholten linearen Reibungen und der in der trugschlußartigen Wendung zur Mollunterdominante hervortretende N_6[23]) erwähnt. Bemerkenswert ist auch die Proportionalität von Praeludium und Fuge.

Das fünftaktige asymmetrische Fugenthema zeigt in seiner Schlußbildung, dem $^2/_4$ Takt, die Riemannsche metrische Umdeutung. Seine Elemente, das auf die Bach'sche Cdur-Fuge (Bd. IV)[24]) hinweisende isolierte Kopfmotiv mit seiner „echoartigen" Wiederholung[25]), wie auch die An- und Abstiegmotive des sequenzmäßig gegliederten Nachsatzes sind schon

[22]) Präludium und Fuge sind ebenso wie auch die Bach'schen Bearbeitungen und die Sätze von op. 16 stets getrennt durchnummeriert.

[23]) Neapolitanischer Sextakkord = moll-Unterdominante mit frei eintretendem Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte.

bei den Komponisten der Bachzeit beliebte Erscheinungsformen. Als Bindeglied zwischen Vorder- und Nachsatz dient das Anschlußmotiv, an das sich entsprechend der dreimaligen, intervallmäßig erweiterten Wiederholung des ansteigenden Sequenzgliedes in ähnlicher Weise die absteigende Sequenzkette anreiht [26]).

Die rhythmische Verschränkung des Themenschlusses behält Reger, abgesehen von der III. Durchführung (Takt 87) bei jedem erneuten Themeneintritt bei. Gerade diese durch die rhythmische Umbildung hervortretende Asymmetrie des Themas bevorzugt er in seinem Schaffen. Dadurch gewinnt das Kopfmotiv des Vordersatzes, in hermeneutischem Sinne der Ausdruck eines jugendlich übermütigen Humors, eine schärfere Beleuchtung. Die im Thema begründeten Schwierigkeiten überwindet er zielbewußt, indem er die Geschlossenheit der Fuge durch phantasie- und tokkatenartige Elemente durchbricht (Takt 42—72). In diesem Intermezzo, das wir als II. Durchführung bezeichnen wollen, läßt Reger den sequenzartigen Nachsatz des Themas völlig außer acht. Statt dessen verwendet er nur den Themenkopf und arbeitet somit der sich aus der Auflockerung der Form ergebenden Komplikation in einem die motivische Einheit der Fuge wahrenden Sinne entgegen.

Die harmonische Gleichförmigkeit des auf der Tonika und Dominante basierenden Themas mußte naturgemäß auch den Kontrapunkt von vornherein stark belasten. Trotz der hieraus resultierenden Schwierigkeiten wählt Reger einen festen, zugleich mit dem Hauptthema ständig wiederkehrenden Gegensatz.

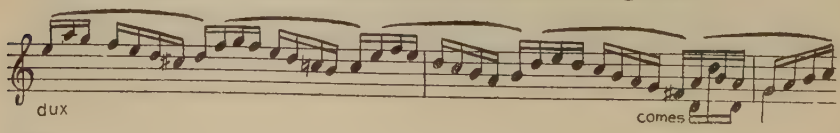
Die I. Durchführung der dreiteiligen Fuge (Takt 1—42) führt in einem vollständig und einem unvollständig geschlossenen Kreise das Thema sechs-

---

[24]) Zugrunde gelegt ist stets die Petersausgabe, die auch Reger für seine Bearbeitungen benutzte.

[25]) Wenn auch Reger die Wiederholung des Kopfmotivs nicht durch einen dynamischen Gegensatz als Echo besonders kennzeichnet, so ist doch angesichts der dürftigen dynamischen Vorschriften in diesem Stücke analog den im 17. und 18. Jahrhundert gebräuchlichen Echomanieren die Annahme eines Echos hier berechtigt.

[26]) Gatscher beanstandet bei den sequenzmäßigen Gliedern, die doch zweifellos vorhandene Symmetrie der Kurvenschenkel und den verfrühten Eintritt des comes. Zur Herstellung des Gleichgewichts verlangt er noch einen vollen ergänzenden Takt für den zweiten Kurvenschenkel. Dadurch würde sich aber eine Asymmetrie schon dann ergeben, wenn man nur den $^2/_4$ zu einem $^4/_4$-Takt ergänzt, weil dann dem dreigliedrigen Verlaufe des Anstiegs eine vierteilige Abstiegsbewegung gegenüberstehen würde. Die Weiterbildung des denn fünftaktigen Themas würde dem von mir versuchsweise ergänzten Schema gemäß folgendes Bild ergeben:



mal durch. Dem im fünften, dem $^2/_1$ Takte als comes auftretenden Thema gesellt sich ein entsprechend gebildeter Kontrapunkt bei. Analog der Formung der Sequenz finden wir hier die männlichen Motive des Anstiegs im Nachsatze zu weiblichen umgeprägt und durch drei Achtel ersetzt.

Bei dem erneuten Eintritt des Themas als dux (Takt 10) greift Reger den im Hinblick auf die Vermeidung der Monotonie gebotenen Gedanken der Variation auf, der in seinem Gesamtschaffen eine so stark ausgeprägte Bedeutung gewinnt (vgl. auch später seine Bearbeitung der Bachschen D-dur Fuge Bd. IV). Bei der I. Variante des Gegensatzes (Takt 10 ff) verfährt er derart, daß er das kontrapunktische Material auf die beiden Oberstimmen verteilt; während der Alt gleichzeitig die Bewegung des Gegensatzes aufnimmt, gemahnt das männliche Motiv des Anstiegs im Sopran durch den Oktavsturz an das Kopfmotiv. Im Gegensatz hierzu trägt die synkopische Umbildung des weiblichen Rhythmus (Takt 13 ff.) ein retardierendes Moment in den sprudelnden Fluß der Durchführung. Dem vierten Eintritt des Themas (Takt 15 ff.) folgt der Kontrapunkt unverändert. Auch hier greift der Alt, den Tenor zunächst ablösend, dann gleichzeitig wieder die Bewegung des Gegensatzes auf.

Hingegen bringt das mit dem II. Themenkreis als dux wiederum auftretende Thema insofern eine Veränderung[27]) als der Sopran dem Gegenthema die intervallmäßig sich erweiternde Umkehrung des männlichen Motivs und später dessen Oktavstürze (vrgl. Takt 12 ff.) entgegenstellt.

Daß Reger nach der ersten Verarbeitung des Themas als dux und comes zum Zwecke der Rückmodulation den $^2/_4$ zu einem $^4/_4$ Takt ergänzt, (Takt 10 und 20) sei kurz erwähnt, ebenso auch das aus dem I. Thema hervorgewachsene, durch kanonische Führung und Verwendung des Kopfmotivs, sowie durch die Variante des Gegensatzes (Takt 21 ff. im Baß) reizvoll gesteigerte Zwischenspiel (Takt 20—25).

Die nun (Takt 30 ff.) folgende II. Variation des Gegenthemas zeichnet sich namentlich in rhythmischer Hinsicht durch eine freiere Bildung aus. Der Gegensatz ist wieder auf beide Oberstimmen des jetzt dreistimmig gewordenen Satzes gleichzeitig verteilt. Während das erste Glied (Takt 30 ff.) im allgemeinen unverändert bleibt, erhält der Gegensatz durch die Synkopierung des zweiten Gliedes in der Oberstimme und die gleichzeitige Parallelbewegung im Alt, wie auch durch die Imitation des dritten Gliedes einen besonderen Ausdruckswert. Eine sich über dem Orgelpunkt der Dominante erhebende siebentaktige Kadenz schließt die I. Durch-

[27]) Da das Gegenthema abgesehen vom Anfang hier unverändert erhalten bleibt, so ist diese Stelle wohl kaum als Variante zu bezeichnen.

führung ab. Als Bindeglied dient hier der dreimal erscheinende Themenkopf [28]).

Die II. intermezzoartige Durchführung zerfällt in zwei Teile, von denen der erste (Takt 42—56) dem zweiten (Takt 56—72) nicht nur in der Symmetrie, sondern auch in dem variierten Gebrauch des Materials entspricht. Beide Teile weisen korrespondierend dieselben durch das Kopfmotiv verdeutlichten Einschnitte auf und gliedern sich ihrerseits wieder in je zwei Unterteile. Bemerkenswert ist die Steigerung zu den akkordischen Ballungen über dem Orgelpunkt der Dominante gegen Schluß des I. Teils (Takt 54 ff.). Hierdurch wird eine scharfe Trennung der beiden Teile erzielt. Hervorgehoben sei auch Regers technisches modulatorisches Verfahren, das (Takt 50 ff.) deutlich die typischen Grundzüge seiner chromatischen Modulation offenbart.

Der II. von Takt 56—72 reichende Teil verwendet, wie schon bemerkt, nochmals, allerdings als Variante das motivische Material des I. Teils. Im Gegensatz zu der massigen Steigerung des I. Teils finden wir hier eine lebhafte Beweglichkeit. Namentlich die Verwendung der stakkatierten Sexten in der Unterstimme gibt der Sextolengruppe hier die Bedeutung eines ausgelassenen Humors. Im weiteren Verlaufe (Takt 63 ff.) führt Reger ein neues sequenzartiges Sextolenmotiv ein. Dieses durch seine Umkehrung beantwortete Motiv [29]) erhält durch das gleichzeitig wiederholt verarbeitete Kopfmotiv einen besonderen Ausdruck. Unmittelbar hiermit nimmt auch der Baß wieder seine energische Viertelbewegung auf (cf. Takt 36 ff. und 50 ff.). Vom Themenkopf ständig begleitet, erreicht dieses neue Sextolen-

[28]) Bei bester Einfühlung in den Gedankengang Gatschers (Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung v. E. Gatscher, J. Engelhorns Nacht., Stuttgart) kann ich bei der „den Abschluß konsequent herbeiführenden Pedallinie" keine Beziehungen zum Thema selbst feststellen. Es handelt sich bei dieser Stelle auch nicht um einen II. Zwischensatz, wie Gatscher annimmt, sondern um eine regelrechte, den I. Teil abschließende Kadenz.

Auch der von Gatscher S. 23 als „höchst merkwürdig" bezeichnete Abschluß, der auf die Auflösung des Sextakkordes (soll wohl Septakkord heißen) verzichtet und nur den Grundton des Auflösungsakkordes bringt ist weiter nichts als die von Reger so häufig, hier mit besonders feinem Geschick vorgenommene Antizipation des Grundtones und eine durch die Lockerung der Form bedingte Erscheinung. Der volle Akkord würde bei der blitzschnellen Folge die Wirkung der schemenhaft huschenden, unmittelbar folgenden Sextolen zweifellos abschwächen. Aus demselben Grunde wendet Reger zwei Takte später (Takt 34 und ebenso Takt 56) das gleiche Verfahren an.

[29]) Reger verwendet die Umkehrung m. E. lediglich aus Gründen der motivischen Steigerung und nicht, wie Gatscher annimmt, weil er eine Kollision mit dem Basse durch die wörtliche Uebernahme des Themas vermeiden will.

motiv schließlich (Takt 67) den sequenzartigen Höhepunkt des II. Teils der II. Durchführung. Brachte dieser II. Teil bisher eine konsequente Steigerung des I., so müssen wir in dem auf J. S. Bach kräftig zurückgreifenden gebrochenen Septakkordmotiv (Takt 68) lediglich ein Verlegenheitsmoment erblicken.

Die im Baß schon vorher (Takt 67 ff.) auftretende Zerlegung der chromatischen Linie in gebrochene Oktaven und Nonen ist für Regers Baßführung symptomatisch (vergl. Fr. Liszt). Auch die durch die ständige sequenzartige Verarbeitung des Themenkopfes gestützte energische Baßführung vermag der ungeschickten Führung der Oberstimme, die schließlich zur jähen querständigen Rückmodulation von Ddur nach Cdur führt, nicht entgegenzuwirken, von der Oktavbildung (Takt 70) zwischen Alt und Tenor abgesehen. Dieser den II. intermezzoartigen Teil abschwächende Fehler liegt in der ungenügenden organischen Verknüpfung der II. und III. Durchführung.

Mit dem Eintritt des dux in der Reprise lichtet sich der Satz zur Zweistimmigkeit. Eine besondere Korrespondenz mit der I. Durchführung stellt Reger dadurch her, daß er dem dux unmittelbar im Alt den alten ursprünglichen Gegensatz beigibt. Während jetzt die thematische Beantwortung durch den Tenor erfolgt, übernimmt der Sopran, unterstützt vom Alt, in notengetreuer Uebereinstimmung mit der parallelen Stelle der Takte 16 ff. den gleichbleibenden Kontrapunkt. Das Auftreten des dux im Baß (Takt 82 ff.) beschließt die thematische Durchführung. Den Gegensatz bildet nunmehr die III. Variante des Kontrapunkts. Das durch Auflösung in kleine Notenwerte weiblich umgestaltete und später (Takt 68) wieder synkopierte Motiv des Soprans wird (ebenso wie Takt 12) vom Alt begleitet, der Takt 85 das ursprüngliche Motiv des Nachsatzes aufgreift. Gleichzeitig bringt der Tenor, aus dem starren Orgelpunkt zu neuem Leben erwacht, nochmals (Takt 68 ff.) das jetzt fast bis zur Unkenntlichkeit variierte Anstiegmotiv, während der Baß (Takt 88) das ursprünglich weibliche Motiv aufnimmt.

Seltsamerweise erfolgt dem Parallelismus membrorum entsprechend die Beantwortung des Themas im Alt nicht. Reger wollte wahrscheinlich mit Rücksicht auf die Mängel am Schlusse der II. Durchführung nach dem dritten Eintritt des dux im Baß seine ganze Kraft der Vorbereitung einer ausgedehnten, gesteigerten Koda zuwenden. Aus diesem Grunde vermeidet er auch die den Kulminationspunkt so trefflich vorbereitende Engführung. Er übersteigert die Sequenz durch die (Takt 87) im Sopran und Alt erfolgende Wiederholung des Sequenzmotivs, das schließlich (Takt 88) vom Baß aufgenommen wird und zu einem zweitaktigen Orgelpunkte auf der Domiante führt. Statt des (Takt 94) erwarteten Gdurschlusses erhalten wir eine trugschlußartige Wendung zur Unterdominante von Gdur. Selt-

sam mutet (Takt 93) nach der über dem Orgelpunkt aufklingenden Sechzehntelbewegung die plötzlich im Sopran wie ein Sturzquell aus der Höhe hervorbrechende Sechzehntelfigur an, die vom Tenor in unmittelbarer Nachahmung aufgenommen wird. Der Charakter der Trugwendung tritt durch die vorher im Tenor und Baß dissonant zusammenprallenden Töne fis und f eindringlich hervor. Eigenartig ist das Gegeneinandersetzen der männlichen und weiblichen Kontrapunktmotive im Baß und in den Oberstimmen (Takt 94 ff.). Das Baßmotiv erfährt durch die Oktavbrechung wieder eine melodische Umbildung, während das den beiden Oberstimmen zufallende austerzende weibliche Motiv durch die Ignorierung des Vorhaltes und dessen Ersetzung durch den Auflösungston eine Neuwertung erhält. Eine (Takt 96) von Bach übernommene Sechzehntelwelle führt eine zweite trugschlußartige Wendung herbei. Die allmählich durch die Synkopierung stark retardierte Bewegung der einzelnen Stimmen leitet zu einer breit dahinströmenden, mit Vorhalten durchsetzten Kadenz über. Durch den N 6 wird der Eintritt der Tonika nochmals verzögert; statt dessen erhalten wir jene überraschende Wendung zum V_7 von Fdur. Ueber dem Orgelpunkt c bildet sich dann ein im rallentando verebbender tonleiterartig absteigender Fugenschluß.

Wir finden hier wieder den bei Reger so häufig auftretenden Abschluß im Einklange. Der Orgelpunkt läßt ein Ausklingen der Fuge mit vollem Werk als zwingend erscheinen. Denn bei einem Abschluß im pp würde, wie praktisch erwiesen ist, der starke angehaltene Baßton die melodische Bewegung der Oberstimmen völlig zudecken. Der an Bachs Cdur-Praeludium (Bd. IV) gemahnende Fugenschluß, wie auch manche weitere mit J. S. Bach gemeinsame Berührungspunkte lassen die Frage berechtigt erescheinen, in wie weit Reger hier an das Werk Bachs anknüpft.

Trotz der scheinbaren Uebereinstimmung des Praeludiums in den Anfangstakten und weiterhin in der mächtigen Steigerung (Takt 21ff.) mit Bachs Cdur-Praeludium oder der Abhängigkeit der Fuge im Kopfmotiv, dem festen Kontrapunkt mit Bachs Cdur- bzw. Ddur-Fuge, oder im motivischen Zwischensatz (Takt 22 ff.) und in der II. Durchführung mit ihren phantasie- und tokkatenartigen Elementen (Takt 42 ff.) und schließlich (Takt 68 und 96) mit den von Bach übernommenen Brechungsmotiven finden wir in diesem ersten Orgelwerk, der Keimzelle späteren Regerschen Fugenschaffens, seine schöpferische Kraft durchaus eigenwillig ausgeprägt, da seine stilistische Einstellung zur polyphonen Tonsprache des 18. Jahrhunderts auch in seinen späteren Fugen die gleiche bleibt. Den polyphonen „Mischstil" des 19. Jahrhunderts meidet Reger, wie Gatscher S. 37 bemerkt, hier völlig, er kann aber trotz seiner „Konzentration" auf den Stil der Bach'schen Epoche und trotz des hermetischen Abschließens gegen die Einflüsse der jüngsten Vergangenheit den modernen Menschen nicht

verleugnen. Infolgedessen trägt sein op. 7 Nr. 1 den Stempel einer eigenartigen Einstellung. Dies zeigt sich auch in seiner zurückhaltenden Harmonik und der Beschränkung in modulatorischer Hinsicht, während wir anderseits mannigfache durch das konsequente Festhalten am Thema bedingte Stimmkreuzungen und aus der Verselbständigung der Nebennoten resultierende harmonische Reibungen finden. Dadurch entsteht eine seltsame Sprödigkeit des Klanges, die wir als ein besonderes Stilmerkmal bezeichnen können. Die Tatsache, daß seinen ersten Orgelstücken die ein tiefgründiges Studium Beethovens und Brahm's verlangenden Kammermusikwerke vorausgegangen sind, fällt zweifellos bedeutsam ins Gewicht. Von den technischen Errungenschaften Liszts wendet Reger hier nur die Doppelgriffigkeit, die Akkordballungen und die sich über mehrere Oktaven erstreckende Passagentechnik an (vergl. auch S. 36), sowie die Zerlegung der Baßlinie in gebrochene Oktaven und Nonen.

Die formale Anlage der Fuge ist vornehmlich durch die Eigenart des Themas bestimmt und beweist schon mit diesem Erstlingswerk Regers kontrapunktisches Können und seine Beherrschung der Technik. Die Bevorzugung asymmetrischer Themata (cf. die Phantasie über „Te deum laudamus" und die Passacaglia op. 16) erwähnten wir bereits als besonderes Stilmerkmal. Wir würdigten auch vorhin schon ausführlich die Bedeutung seiner Variation und sahen die Entwicklung aus der strengen zur freien synthetischen Variante, wie auch die für sein späteres Schaffen bemerkenswerte Eigenart seiner Modulation in ihrem Entwicklungskeim. Auffällig erscheint bei den zwei Stücken die Ignorierung der Phrasierungsbezeichnungen und der Mangel an sonstigen näheren Angaben.

Nr. 2 Phantasie über „Te deum laudamus".

Mit der Phantasie über die alte gregorianische Weise „Te deum laudamus" wendet sich Reger zum ersten Male der katholischen Kirchenmusik zu. Abgesehen von einem 1890 geschriebenen, aber von ihm selbst als verunglückt bezeichneten Männerchor „Lacrimae Christi" (Mscr. in Lindners Besitz) und einem 1895 komponierten „Tantum ergo" hat er in dieser Wiesbadener Periode kein Werk dieser Gattung geschrieben. Dem als Adagio bezeichneten Stücke stellt er die im vierstimmigen polyphonen Satz verarbeiteten ersten Verse des Hymnus voran, deren melodische Abschnitte er abwechselnd im Sopran und Tenor durchführt. Seltsam ist auch hier wieder die asymmetrische Bildung der zehntaktigen Choralmelodie und die dadurch herbeigeführte Spaltung des dritten Verses, dessen Anfangsmotiv „Tibi omnes angeli" schlußbildend verwandt wird. In der sich unmittelbar anschließenden vierteiligen Phantasie verarbeitet Reger zunächst den dritten und dann weitere Verse des Hymnus motivisch.

Die Verbindung des I. Phantasieteils (T. 11—27) mit der vorangehenden Choralweise stellt er durch das aus der Kadenz herauswachsende Cho-

ralmotiv „Tibi coeli“ her, das gleichzeitig auch vom Tenor übernommen und figurativ fortgesponnen wird. Dieser eintaktige Gedanke wird im folgenden Takt in erweiterter Fassung wiederholt und erstreckt sich in seiner Steigerung (Takt 14—16), in der auch weiterhin der mit dem dritten übereinstimmende vierte Vers „Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant“ durchgeführt wird, über den ganzen siebzehntaktigen Abschnitt. Entsprechend dem im Tenor erklingenden Kontrapunkt erfährt auch die (Takt 11) einsetzende, zweimal gesteigert wiederholte Variante des Anfangsmotivs „Te deum“ eine Erweiterung, die auch der Baß (Takt 13) mit seinem veränderten Te deum-Motiv aufgreift. Dem lebhaften Kontrapunkt stellen die übrigen von Vorhalten durchsetzten, feierlich dahinschreitenden Stimmen (Takt 15 ff.) ein retardierendes Moment entgegen. Die äußeren Stimmen werden dann vertauscht. Der Baß übernimmt (Takt 17) die Variante des Te deum-Motivs (vergl. Takt 16), während die Oberstimmen das Melodiefragment „Cherubim et Seraphim“ in freier Umkehrung motivisch gesteigert verarbeiten. Die verhaltene Freude wächst mit der auch von den anderen Stimmen aufgenommenen Bewegtheit des Gegensatzes zum ekstatischen Jubel. Mehrfach durch die gleichzeitig erklingenden Varianten „Tibi Cherubim et Seraphim“ und „incessabili voce proclamant“ durchbrochen, schließt der I. Teil mit einer durch den N_6 eingeleiteten Kadenz ab.

Im folgenden Abschnitt übernimmt der Alt, begleitet von der Anfangsphrase des fünften Verses „Sanctus“ das zweitaktige ursprüngliche Te deum-Motiv. Als comes folgt zugleich mit dem im Alt einsetzenden veränderten Sanctusmotiv im Sopran die Umkehrung des Te deum. Dieser weiterhin in der Engführung (Takt 30) durchgeführten Te deum-Melodie setzt Reger, nachdem Alt (Takt 34 ff.) und Tenor (Takt 38 ff.) nochmals die Phrase „incessabili voce proclamant“ aufgegriffen, noch viermal das Te deum-Motiv, zuletzt in der Umkehrung und Grundform akkordisch begleitet, entgegen. Der Baß hingegen (Takt 43 ff.) verarbeitet die Schlußphrase des vierten Hymnusverses „Sanctus dominus deus Sabaoth!“ Mit einem durch das frei variierte Te deum-Motiv eingeleiteten vorhaltartigen Halbschlusse klingt der II. Teil im ff aus. Auch hier haben wir analog dem I. Abschnitt (Takt 11—27) eine zweiteilige Untergliederung. Der Eintritt des (Takt 33) in freudigem Dur ertönenden Te deum-Motivs hebt die beiden Unterteile wirksam voneinander ab und gibt zugleich dem sich hieran anschließenden Zwischenspiel neue Impulse. Jedoch erhält der II. Teil durch die allzureiche Verarbeitung der an sich starren gregorian. Weise einen etwas monotonen Charakter und bildet dadurch einen starken Kontrast zur jubelvollen Stimmung des I. Abschnittes.

Der II. Teil (Takt 47—66) entspricht in der Versdistinktion völlig dem I. In der geistreichen Verwendung des drei- und vierfachen Kontrapunktes

zeigt sich Regers technisches Können. Dem Sopran fällt die Rolle des fortlaufenden Kontrapunktes zu, während der Tenor dessen Baßführung übernimmt (s. Takt 11 ff.). Die im Baß aufklingende Variante des verkürzten Anfangsmotivs erhält durch eine Synkopierung (Takt 50) etwas unbestimmt Stockendes. Die Stimmen werden im II. Unterteil wieder vertauscht (Takt 53 ff.) und der Fluß der Bewegung durch eine bestimmte Baßführung wieder hergestellt. Ständig leuchtet, angedeutet oder auch in erweiterter Form, das veränderte Te deum-Motiv auf, um schließlich den von Vorhalten durchbrochenen Abschluß des III. Teils herbeizuführen. Mit einer kadenzartig wirkenden, durch eine Gegenmelodie reizvoll verdeckten Engführung leitet Reger zum breit ausgedehnten Schlußteil der Phantasie über. Die organische Verknüpfung der Variante mit dem Urmotiv gestaltet er geistreich durch eine intervallmäßige Assimilation.

Trotzdem Reger in diesem, infolge der sequenzartigen Rückmodulation um einen Takt verlängerten III. Teil die gleichen Mittel des I. noch ausgiebiger gebraucht (vergl. die gesteigerte Bedeutung des variierten Te deum-Motivs) wird der freudig begeisterte Ausdruck des I. Teils nicht mehr erreicht.

Im I. Abschnitt (Takt 67—92 des zweigliedrigen Schlußteils wird das verkürzte Te deum-Motiv in der Grundform, Umkehrung und Engführung achtmal in zwei Zyklen durchgeführt. Bemerkenswert sind (Takt 70) der sequenzartige vierteilige Takt, der die Rundung des ersten Kreises (comes) vorzüglich vorbereitet, sowie die an Liszt gemahnende Baßführung (Takt 72, wie auch Takt 85 im Tenor). Zum dux im Sopran (zweiter Zyklus) gesellt sich das durch eine Triole verzierte Sanctusmotiv (Takt 75), das später im Tenor (Takt 86 ff.) wiederholt verarbeitet wird und sich (Takt 88—92) zu einem fugierten Zwischensatze verdichtet. Erwähnt seien auch die beiden thematischen Scheineinsätze des Basses (Takt 77 und 78), zu denen einmal im vierteiligen Rhythmus das Sanctusmotiv (Sopran), dann die alte Kontrapunktmelodie (s. Takt 11) im Tenor variiert erklingen. Statt der Sechzehntel haben wir jetzt eine ruhige Achtelbewegung, die auch die gleichen retardierenden Vorhalte (s. Takt 15) als Begleiterscheinung aufweist.

Die sich nun anschließende Fughette (II. Unterteil Takt 93—111) führt neben dem vollständigen zweitaktigen „Te deum laudamus" gleichzeitig das vorher im Zwischenspiel fugiert verarbeitete Sanctusmotiv durch (s. auch Takt 27 ff.). Mit dem erneuten Themeneintritt weitet sich der Satz zur Fünfstimmigkeit. Durch die successive Uebereinanderschachtelung des Hauptthemas erzielt Reger eine lebhafte Steigerung. Eine stärkere rthythmische Belebung (vergl. auch die Triole Takt 104 ff.) führt schließlich zu einem gewaltigen Höhepunkt, der dem freudigen Kraftgefühl des Chorals stärksten Ausdruck verleiht. Mit einem breiten Ritardandoschlusse klingt die Phantasie im ff aus.

Wenn auch das durch seine gesteigerte Kontrapunktik bemerkenswerte Stück im I. und IV. Teile spannungsreiche Momente aufweist, so ist doch eine einheitliche kraftvolle Steigerung des Stimmungsausdrucks zu vermissen. Das konsequente Festhalten am Schema der Kirchentonart bringt eine Zuspitzung des Phantasieproblems. Durch sein eingehendes Studium der Kirchentonarten (vgl. auch seinen Brief vom 21. 4. 1893 an Lindner) gelingt es aber Reger auch hier wieder die Gefahrpunkte zu überwinden. Eine reiche Modulation zeichnet namentlich den III. Teil der im Gegensatz zur Cdur-Fuge einen stärkeren chromatischen Einschlag aufweisenden Phantasie aus. Auch die aus der strengen Linienführung resultierenden harmonischen Reibungen und Stimmkreuzungen treten in diesem Stücke schärfer hervor als in der Cdur-Fuge. Trotz dieser ihr anhaftenden Mängel zeigt die Phantasie Reger schöpferische Kraft in verstärktem Maße.

Nr. 3 Fuge in dmoll.

An die von sonnigster Heiterkeit und sprudelndem Humor erfüllten Stücke von Nr. 1 „Praeludium und Fuge in Cdur" reihte sich die den Ausdruck weihevollen Jubels tragende Phantasie. Den Reigen der drei Stücke beschließt die einen pathetischen Ernst zur Schau tragende dmoll-Fuge. Elegie endlich ist das Kennzeichen der Suite op. 16, insbesondere in ihrer Fuge.

Während die erste der beiden Fugen aus op. 7 als reiner Instrumentaltyp erscheint, nähert sich die fünfstimmige dmoll-Fuge in ihrem ersten Teil der vokalen Form. Im Gegensatze zu der einfachen Cdur-Fuge haben wir hier jene Art der Doppelfuge, die zwei verschiedene, völlig voneinander unabhängige Themen in besonders abgegrenzten Teilen einzeln verarbeitet, um sie schließlich im dritten Teile miteinander zu verbinden und in kunstvollen Verschlingungen zu einer gewaltigen Schlußsteigerung emporzuführen. Bemerkenswert ist Regers Streben die fremden Elemente in der letzten Durchführung durch eine Synthese zu assimilieren. Ebenso wie in der Cdur-Fuge und auch später in der Tripelfuge des op. 16 heben sich die einzelnen Teile durch Zäsuren klar voneinander ab.

Das I. prägnant geformte Thema mit der nach Gatscher S. 45 in Regers gesamten Fugenschaffen einzigartigen Triole verhält sich zum II. durch leichte Beweglichkeit und innere Erregung gekennzeichneten Gedanken stark gegensätzlich. Durch seine knappe Geschlossenheit hebt es sich auch scharf von dem ausgedehnten, zerrissen erscheinenden Thema der Cdur-Fuge ab. In seiner melodisch und rhythmisch streng tonal ausgeprägten Einheitlichkeit bietet es infolge der Originalität seiner Bearbeitung ein durchaus eigenartiges Problem. Dieses I. Thema ist zweitaktig gestaltet und umspannt nur eine kleine Sexte. Bemerkenswert ist in hermeneutischem Sinne die betonte Willensäußerung des Anfangsmotivs und das im abwärtsführenden Molldreiklange und der kleinen Sexte liegende resignierte Moment.

Der I. Hauptteil (Takt 1—51) der drei ungleiche Teile aufweisenden fünfstimmigen Fuge enthält drei Themenkreise. Die drei Teilschlüsse (Takt 20 = dmoll, Takt 35 = amoll und Takt 51 = dmoll V) lassen infolge der Gruppierung dieser drei Zyklen auf je 6, 4 und 5 Themeneinsätze eine Untergliederung in drei Teile berechtigt erscheinen. Maßgebend für diese These [30]) sind der den ersten Kreis abrundende, korrespondierende Eintritt des comes (Takt 17), die sequenzartige, das Material von Takt 10 hier schlußbildend verwendende Kadenz (Takt 19) und die darauf eintretende Lichtung zur Dreistimmigkeit. Dieselben Merkmale, wie auch die unmittelbar folgende Verdünnung des Satzes zur Zweistimmigkeit finden wir auch im II. Unterteil. Es ergibt sich dann allerdings bezüglich der thematischen Verarbeitung eine Asymetrie, die aber bei Reger kein Novum bildet.

Die Kontrapunkte werden im Gegensatz zur Cdur-Fuge frei entwikkelt, stehen jedoch in enger Verbindung mit dem harmonischen Geschehen. Die auch hier wieder sequenzartig entwickelten Zwischenglieder weisen in der dreiteiligen I. Durchführung starke Beziehungen zueinander auf. So wird das motivische Material von Takt 5 bei Takt 24, Takt 31/32 und Takt 48 ff nochmals verwandt. Ebenso werden das sequenzartige Motiv des Takt 10 später in Takt 19 und auch der Nachsatz des Themas Takt 29 und Takt 45 sequenzartig wiederholt. Bemerkenswert ist die Kombination der Sequenz in der Schlußbildung (Takt 29—34 und Takt 48—50, vergl. auch Takt 13 ff). Das bei Takt 45 beginnende, I. und II. Durchführung verknüpfende Zwischenspiel läßt Reger wieder sequenzartig aus dem zweiten Teil des Themas herauswachsen und führt dieses dann ein fünftes Mal, allerdings seinen Nachsatz rhythmisch verkürzend, durch. Die unmittelbar darauf in derselben Stimme nochmals erfolgende thematische Wiederholung in der Verkürzung gibt in Verbindung mit der gleichzeitigen Synkopierung des Soprans und Tenors dem Abschluß eine gesteigerte Bedeutung, besonders in der kombinatorischen Verwendung des Materials aus der vorhergehenden Schlußbildung (Takt 29—34) [31]).

---

[30]) Nach Gatscher S. 47 zerfällt der I. Hauptteil der Fuge in z w e i Unterteile, von denen der erste (Takt 1—34) selbst wieder zweigliedrig ist, während der zweite von Takt 34—51 reicht.

[31]) Diesen fünften Themaeinsatz möchte ich im Gegensatz zu Gatscher, der hier von einer Papiermusik spricht, als die konsequente Schlußrundung des dritten Themenkreises bezeichnen, zumal da nach der zweimaligen dux-comes-Folge der Eintritt des dux, der allerdings nochmals in II. Tenor statt in Alt auftritt, durchaus folgerichtig erscheint. Zweifellos strebte Reger mit der rhythmischen Verkürzung des vorher schon sequenzartig verwandten Motivs, wie auch mit der hartnäckigen Wiederholung in der Verkleinerung der Werte einen die beiden Teile innerlich verknüpfenden Uebergang zu dem II. erregteren Thema an.

Wenn Gatscher ferner den „Scheineintritt des I. Themas (Takt 38) im I. Tenor mit der die Kontur verwischenden Stimmkreuzung eine Fehl-

Hierbei sei die zwischen I. Baß und Sopran auftretende Oktavbildung erwähnt (Takt 48), wie auch eine analoge Parallelerscheinung vorher zwischen II. Baß und Tenor (Takt 14). Ferner sei auf die Veränderung des comes (Takt 43), wie auch schon vorher (Takt 17 und 22) hingewiesen. In den beiden letzten Fällen erfolgt gleichzeitig eine Erweiterung des Quartenintervalls zur Quinte. Diese besonders für den dritten Unterteil der I. Durchführung bezeichnenden melodischen Veränderungen des comes liegen in der durch das Thema bestimmten Harmonik begründet und tragen wesentlich zur Eigenart des harmonischen Kolorits bei. Durch die starke Verknüpfung von dux und comes wird die harmonische Wirkung verstärkt.

Auffallend ist in der I. Durchführung (Takt 1—51) das zähe Festhalten an der Grundtonart. Nur im dritten Unterteil erfolgt eine Ausweichung in die Tonart der Molldominante. Eine Versetzung des Themas in entlegenere Tonarten wird vermieden. Auf Alterationsmittel verzichtet Reger auch völlig, abgesehen vom N 6, der wiederholt, so auch T. 46 kraß in die Erscheinung tritt. Die streng tonale Führung des Fugensubjektes gegenüber Regers sonstigem Schaffen bildet einen einzigartigen Fall (vgl. Gatscher S. 45, 55 und 57). Vielleicht stand er bei der Konzeption der dmoll-Fuge noch unter dem Eindrucke der vorher geschaffenen Phantasie über „Te deum laudamus". Der Eintritt des II., in seiner fließenden Achtelbewegung zum I. stark gegensätzlichen Themas wird durch die progressive Steigerung der drei Unterteile der I. Durchführung vorzüglich vorbereitet. Regers Vorliebe für extreme Ueberspannungen zeigt sich einmal bei der improvisierten Formung des II., nur einen Takt umspannenden Subjektes, dann auch bei der formalen Gestaltung des II. Hauptteils (Takt 52—76). Der gebundenen Geschlossenheit der I. Durchführung stellt er einen in der Form aufgelockerten, tokkatenartigen II. Hauptteil entgegen. Schon durch die dem Thema eigene Erregung gewinnt die II. Durchführung eine lebendige Steigerung. Ihren zwei Themenkreisen zufolge gliedert sie sich in zwei korrespondierende Unterteile (Takt 52—62 und Takt 63 bis 71) und in eine tokkatenartige Episode (Takt 71—76).

An die Rundnug des I. Themenkreises (Takt 67) reiht sich wieder ein sechstaktiger sequenzartiger Zwischensatz. Das Takt 58 einsetzende, durch Viertelpausen scharf abgetrennte Baßmotiv führt zunächst das Subjekt in der Verlängerung variiert durch und geht mit Takt 60 in einen Achtelrhythmus über. Hervorgehoben sei auch in den übrigen Stimmen die Ver-

---

leistung" nennt, die Reger „durch die Wiederholung des Anfangsmotivs gewissermaßen persifliere", so sei entgegnet, daß es sich hier, wie auch die zweite Stelle (Takt 41 im Alt) beweist, nur um eine kontrapunktische Zufallsbildung handelt. Eine Durchbrechung der konstanten Folge von dux und comes, wie Gatscher den durch die nochmalige Wiederholung herbeigeführten sogenannten Scheineintritt (Takt 38) bezeichnet, würde zudem auch den elementarsten Gesetzen der Fuge widersprechen.

wendung einzelner Fragmente des ausschließlich das Material für dieses Zwischenspiel bestreitenden Themas. Der II. Themenzyklus ist unvollständig gebildet, da das II. Subjekt nur zweimal im Alt und Sopran durchgeführt wird. Entsprechend dem vorhergehenden Zwischensatze folgt jetzt wieder eine sechstaktige Gruppe, die auch das motivische Material sequenzartig verarbeitet. Beachtenswert erscheint hier wiederum das gleichzeitig mit dem Pausenmotiv der drei Unterstimmen im Sopran (Takt 68) einsetzende variierte II. Thema, dessen Schlußmotiv in konzertierender Steigerung zum Gipfelpunkt des II. Teiles dem V $\frac{6}{4}$ der neapolitanischen Tonart Esdur hinleitet. Eigenartig berührt Takt 54 das Auftreten des Alts in derselben Stimmlage des Soprans (cf. Takt 52), ferner die wiederholte Uebernahme des II. Subjektes durch den Sopran (Takt 55) an Stelle des II. Basses. Auffällig ist es, daß in der Fuge das II. Thema, abgesehen von seiner Variante (Takt 58 ff) auch im II. Zyklus im Pedal nicht durchgeführt wird. Die oktavmäßigen Fortschreitungen zwischen II. Baß und Alt (Takt 60) seien auch erwähnt.

Die Anlage des durch eine kühne Stimmführung und gesteigerte harmonische Tätigkeit gekennzeichneten II. Teils läßt bewußt das Streben zum Kulminationspunkte und zur Auflockerung der Form erkennen. Die Fünfstimmigkeit wird nicht mehr aufrecht erhalten, und es bildet sich auch hier wieder eine tokkatenartige Durchbrechung der Fugenform, (vergl. die trugschlußartigen Verknüpfungen Takt 71 ff., die dreiteilige Takterweiterung und die triolenartigen Takte 73 und 74) die mit dem Adagio (Takt 75) in ein an Beethovens Sonate op. 31, Nr. 2 erinnerndes Rezitativ übergeht. In den zwei diesem Rezitativ vorangehenden triolenartigen Takten bedient sich Reger nochmals der Variante des II. Themas. Er strebt dadurch eine Wahrung des Zusammenhanges der II. Durchführung und zugleich der Fuge selbst an, mit dem Zwecke eine straffere Geschlossenheit zu erzielen. Dennoch wird durch diese tokkaten- und phantasieartige Durchbrechung, die bei Bach in der Regel nur unmittelbar vor dem Abschluß der Fuge auftritt (s. auch Gatscher S. 69/70 und vergl. Bd. IV Nr. 1 in Cdur, Nr. 5 u. 6 in cmoll u. a.), die organische Entwicklung der Doppelfuge empfindlich gestört. Denn der III. wegen der Krönung durch die Synthese so bedeutungsvolle Hauptteil ist rein äußerlich zunächst nur als Appendix zu betrachten. Jedoch zeigt sich hier wieder, welche ausgeprägte Bedeutung dieser Teil durch ausgiebigste Verwendung der kontrapunktischen Mittel und durch eine gewaltige dynamische Steigerung erhält. Rein formal zerfällt er in zwei Abschnitte: die zweimalige Vereinigung der beiden Themen mit sequenzartigem Fortsatz (Takt 77—83) und die kraftvolle zum rezitativisch durchbrochenen Schluß strebende Engführung (Takt 84—97).

Das II. Subjekt ist, der Struktur des I. entsprechend, jetzt auf zwei Takte erweitert. Der zweite Takt bringt jedoch keine melodische Neu-

bildung, sondern ist dem ersten angepaßt; eine Gleichförmigkeit des Ausdrucks ist infolgedessen unvermeidlich. Die Sequenz ist auch hier wieder im Zwischenspiel (Takt 81 ff.) der Träger der weiteren melodischen Entwicklung. Bemerkenswert sind die als Abschluß der Sequenz (Takt 83) und bei der Engführung (Takt 85) eingeschobenen dreiteiligen Takte, durch die auch eine Beziehung zum I. Teil geschaffen wird (cf. Takt 10 und 19 der I. Durchführung), wie vor allem der von Bach aus der Gdur-Fuge Bd. II Nr. 2 entlehnte, zweimal durchgeführte Kontrapunkt (s. Takt 84 im Sopran und Takt 86 im Baß).

Im Gegensatz zur Tripelfuge des op. 16 verarbeitet Reger die Engführung erst im III. Teil. Dieser erhält infolgedessen einen besonderen Schwerpunkt und sucht (ebenso wie in der Cdur-Fuge) somit die Beziehung zur I. Durchführung zu wahren. Den Zusammenhang mit dem II. Teil schafft das mit der Engführung des I. Themas gleichzeitig auftretende II. Subjekt, das in der Grundform, in der Verteilung auf zwei Stimmen und der Variante insgesamt viermal hier auftritt. Beachtet sei, daß (Takt 88) das Pedal die sequenzartige Weiterführung des variierten II. Themas übernimmt (vergl. Takt 58 die Variante des II. Themas im Baß). Da auch zugleich der triolenartige Fortsatz des I. Subjektes sequenzartig fortgesponnen wird, so ist die nun über dem viertaktigen Orgelpunkt der Dominante in Sextenparallelen kraftvoll sich steigernde Engführung des I. Themas wohl vorbereitet. Mit dem (Takt 91) nochmals engführend verwandten Einsatz des I. Subjektes im Baß weitet sich der Satz zur Sechsstimmigkeit. Nach einer Wendung zum obligaten N 6 (Takt 94) erfolgt wieder eine Durchbrechung durch die rezitativischen Elemente des II. Teils. Hierdurch wird der verbindende Zusammenhang der beiden Teile scharf betont..

Die vom III. Teil, der Synthese erwartete Forderung, die bisherige Entwicklung in einem logisch konsequenten Abschluß zusammenzufassen, wird also durch die höchste Kraftentfaltung der Engführung erfüllt. Der monumentale Abschluß der Fuge mit seiner völligen Konzentrierung auf das Hauptthema ist gleichfalls ein besonderes Merkmal Regerschen Fugenschaffens [32]). Hervorgehoben sei auch der auf dem unbetonten Taktteil freieintretende Nonenakkord der Mollsubdominante (Takt 95), der durch die melodische Führung der Kadenz bedingt wird und nur eine Durchsetzung der Subdominante mit Bestandteilen des Tonikadreiklangs darstellt.

Die Doppelfuge in dmoll ist für die Entwicklung Regerscher Fugenkomposition von grundlegender Bedeutung. Denn sie bildet auch den maßgebenden Typ für seine späteren Fugenwerke, so insbesondere für die

---

[32]) Eine Beziehung des Orgelpunkttrillers zum II. Thema, wie sie Gatscher annimmt, kann ich nicht feststellen. M. E. sucht Reger durch die trillerartige Steigerung lediglich die akkordmäßige Engführung nochmals zu unterstreichen.

Tripelfuge des op. 16, deren entscheidendes Merkmal der Ausbau der Doppelfuge ist. Ein besonderes Kennzeichen ist die harmonische Durchsättigung des polyphonen Stils und anderseits die Beschränkung in modulatorischer Hinsicht. Auf die starke Durchsetzung mit vorhaltartigen Akkorden und Dissonanzen sei besonders hingewiesen. Die Verselbständigung der Nebennoten führt auch hier wieder zu mannigfachen Reibungen. Beachtet seien ferner die melodisch besonders ausgeprägte Baßführung und die dynamischen Kontraste, die schon in der Cdur-Fuge hervortraten, wie auch die Abschlüsse im ff. Bemerkenswert ist wieder die Variante des Themas, die auch im op. 16 eine bedeutsame Verarbeitung findet. Auch die Schlußgruppe des I. Teils (Takt 43—51) ist als Variante der Takte 27—35 zu betrachten. Der archaistische Gebrauch der Molldominante und der mannigfache Wechsel zwischen kleiner und großer Sexte ergeben eine gewisse Herbheit des Ausdruckes. Auf die sequenzartige Gestaltung der Zwischensätze und ihre imitatorische Verknüpfung mit der Motivik wurde hingewiesen. In rhythmischer Hinsicht ist neben der mehrfachen Ersetzung des gradteiligen durch dreiteilige Takte besonders die Synkopierung des sequenzartigen Abschlusses der I. Durchführung hervorzuheben, wie überhaupt die Synkope der Fuge „gleichsam als Motto" vorangestellt ist (vgl. Gatscher S. 54).

Alle diese Momente lassen in der dmoll-Fuge den individuellen Stil Max Regers deutlich hervortreten. Im Gegensatz zu der von Bach stärker beeinflußten Cdur-Fuge finden wir hier eine selbständige, schöpferische Kraft. Durch die Vermeidung der chromatischen Mittel und vor allem durch die bedeutende kontrapunktische Kleinarbeit unterscheidet sich sein Stil scharf von den Romantikern. In gleicher Weise trennt ihn, wie Gatscher S. 59) treffend bemerkt, „die Zusammendrängung starken harmonischen Geschehens auf einen engen Raum, als wesentliches Merkmal des Regerschen Fugenstils" klar von der Polyphonie eines J. S. Bach.

b) Die Uebertragungen Bach'scher Orgelwerke für Klavier.

Ein vollwertiges Zeugnis für den starken Einfluß, den H. Riemann auf Max Reger ausgeübt hat, bieten die in den Jahren 1892—95 entstandenen Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke für Klavier. Das zeigt sich namentlich in der starken Ueberziehung mit den Phrasierungsbezeichnungen. H. Riemann sucht, wie bereits S. 13 dargelegt wurde, die Grenzen der Phrasen und Motive, wie auch ihre innere Struktur durch eine besondere Bogenführung zu kennzeichnen. Zur Unterscheidung der Haupt- und Nebengliederung verwendet er gerade und schräge Striche als Lesezeichen. Den Periodenbau hebt er durch besondere, den Taktstrichen unterlegte Zahlen hervor. Für das fortlaufende legato benutzt H. Riemann den Bogenanschluß und als Zeichen der Doppelphrasierung dort, wo Ende und Anfang zweier Phrasen ineinanderfallen, die Bogenkreuzung. Während er die Anschluß-

motive durch kleine rückwärtslaufende Bogen kenntlich macht, verfährt er beim Generalauftakt umgekehrt. Zu einer besseren Verdeutlichung des Non legato gebraucht er eine mit Punkten versehene Bogenführung und hebt hierbei auch das portato durch seine Zeichengebung vom staccato ab. Besonders zu markierende Töne charakterisiert er durch Tenutostriche und verwendet neben den für einzelne Töne geltenden Betonungszeichen auch agogische Akzente.

Hand in Hand mit dieser Phrasierung geht eine subtile Dynamik, die nicht nur die Gipfelpunkte der einzelnen Phrasen und Motive deutlich herausstellt, sondern auch die Haupt- und Nebenstimmen sorgfältig abschattiert. Diese in den von Riemann 1890—92 herausgegebenen Praeludien und Fugen des Wohltemp. Klaviers vorzüglich zum Ausdruck kommende Phrasierung übte auf Max Reger, wie schon wiederholt ausgeführt wurde, einen großen Einfluß aus. Bei seiner Bearbeitung der 10 Bach'schen Orgelwerke können wir bezügl. der historischen Reihenfolge im allgemeinen dem Verzeichnis der Ed. Schott (Nr. 8018—8027 bzw. Nr. 1072—1075) chronologisch folgen. Darauf weist auch der Briefwechsel mit Lindner hin (vgl. seine Briefe v. 15. 2. 1893 und 5. 3. 1895).

Die Art der Phrasierung läßt zwei verschiedene Richtungen erkennen. So unterscheiden sich die Toccata und Fuge in dmoll, die Gdur-Phantasie, Praeludium und Fuge in Ddur (alle 3 aus Bd. IV), Phantasie und Fuge in gmoll (Bd. II) und Toccata und Fuge in Edur (Bd. III) eindeutig von den übrigen, wohl später bearbeiteten Werken, wie den Praeludien und Fugen in Gdur und amoll (Bd. II), den Praeludien und Fugen in Esdur und emoll (Bd. III) und schließlich der Passacaglia in cmoll.

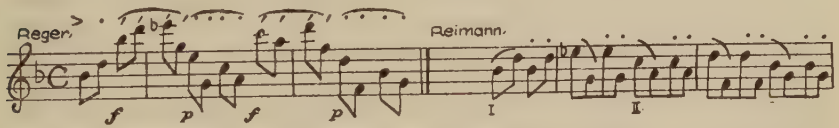
In einem bemerkenswerten Gegensatze zu der in den Regerschen Bach-Bearbeitungen angewandten Riemannschen Auffassung steht das Verfahren Heinrich Reimanns († 1906) bezügl. des Vortrages der Bach'schen Orgelwerke [33]). Reimann geht davon aus, daß die Handschriften der Bach'schen Orgelkompositionen nur wenige Vortrags- und Tempobezeichnungen aufweisen; sie seien daher durch dynamische Bezeichnungen mannigfachster Art, und zwar nicht nur durch Stärkegrade, sondern auch durch Ausdrucksnuancen zu ergänzen. Es ist bemerkenswert, daß Reimann Straubes Lehrer ist. Von ihm stammt auch das Vorbild für Regers große Choralphantasien. Bestimmte Angaben wie z. B. „organo pleno (Esdur-Praeludium) oder Rückpositiv und Oberwerk (Dorische Toccata) ließen eine veränderte Registrierung zu einer entsprechenden Darstellung berechtigt erscheinen, da das volle Werk erst bei der mächtigen Schlußsteigerung heranzuziehen sei. Vor allem sei dem besonderen Klangcharakter der einzelnen Teile Rechnung zu tragen, wie z. B. das Esdur-Praeludium mit den herrlich ausgearbeiteten episodischen

[33]) Musikal. Rückblick Bd. IV: „Ueber den Vortrag der Orgelkompositionen I. S. Bachs" 1889 S. 131 ff. u. „Noch einmal über den Vortrag der Orgelkomposition I. S. Bachs" 1891 S. 142 ff.

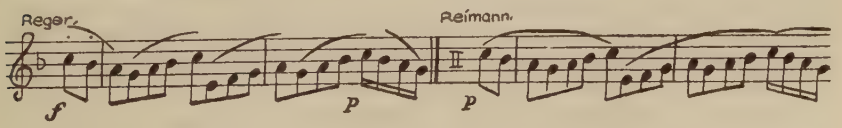
Partien oder auch die Echowirkung in der dmoll-Toccata beweise. Die kleine cmoll-Fuge (Bd. IV) sei mit gedämpftem Registerklang zu beginnen und der Orgelton allmählich heller und mächtiger zu entwickeln, da Bach das Pedal erst im letzten Drittel einsetzen lasse [34]).

Im Gegensatz dazu seien Praeludium und Fuge in cmoll (Bd. II) erst ff anzufangen, um dann in ein p überzugehen. Ausdrücklich verwahrt sich Reimann gegen das „unwürdige Possenspiel so mancher Ausländer", vor allem „gegen das Flötengesäusel und Aeolinengewimmer des franz. und ital. à la mode Orgelklingklangs". Für die dynamische Abschattierung empfiehlt er die Fortschritte des modernen Orgelbaus unbedingt auszuwerten, wie Schweller und Kombinationszüge. Auf Grund der in Bachs Werken zu Tage tretenden Abstufungen gibt er eine vergleichende Uebersicht über die einzelnen Stärkegrade und Nuancen. Die von Schreyer 1890 herausgegebenen Bach'schen Orgelkomponisten bezeichnet er (S. 143) trotz der feinsinnigen Registerbezeichnungen als ungeheuerlich „wegen der nach Riemannschen Grundsätzen ausgeübten Verunstaltung des Textes".

Hch. Reimanns von Riemann abweichende Art der Phrasierung zeigt sich deutlich in den Regerschen Bearbeitungen der Bach'schen Orgelwerke. Als Belege hierfür seien namentlich die Toccata und Fuge in dmoll, sowie die Gdur-Fantasie angeführt. Während Reimann in der dmoll-Toccata die Prestissimostelle (Takt 4 ff) staccato nimmt und die beiden Sechzehntel im Gegensatz zu den Triolen dehnt, behandelt Reger die Triolen und die zwei Sechzehntel hingegen staccato. Die Steigerung des Triolenmotivs (Takt 8 ff) zerlegt Reger in kleine Abschnitte, Reimann hingegen gebraucht breite Bogenführung. Erheblich weicht Reger bei den Echostellen zu Beginn der Fuge (Takt 5 ff) von Reimann ab.

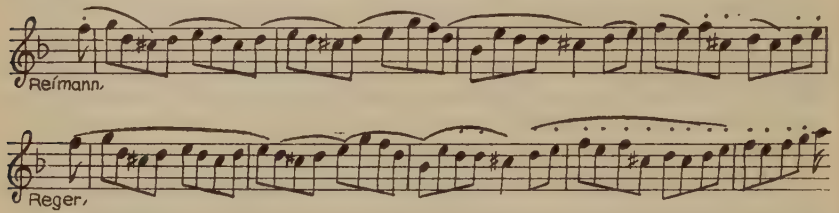


Auch die melodische Phrase (Takt 28 ff) teilt Reger in kleine Abschnitte. Im Gegensatz hierzu nimmt Reimann breite Bogenführung,



[34]) Reimann legt s. Aufsätzen die Griepenkerl'schen Vorschriften in der Petersausgabe zugrunde: „forte dient bei Bach zur Hervorhebung des Melodie und ist eine ganz und gar relative Beziehung". Sonst verweist R. auf Spittas Bach I S. 393, der ganz vorzügliche Bemerkungen über Bachs Registrierkunst enthält.

kennzeichnet die sich anschließenden Sechzehntelgruppen halbtaktig durch Manualwechsel und faßt mit (Takt 32 ff) zunächst 2 Takte zusammen, schattiert sie dynamisch und durch Manualwechsel ab, um dann mit der zweiten Hälfte von (Takt 36) wieder zur Echomanier zurückzukehren. Bei Reger hingegen erhält das Echo, ebenso wie bei (Takt 5 ff) schon bei (Takt 32 ff) eine gegensätzliche forcierte Wirkung. Ebenso wie Takt 5 behandelt Reimann die Führung des Themas bei seinem Auftreten im Pedal (Takt 56 ff) mit einem leichten Halbstaccato, um das Baßthema klar abzuheben, während Reger hier ein strenges legato gebraucht. Die Takte 72 ff phrasiert Reimann folgendermaßen:



Im Recitativo, beim Allegro vivace (Takt 107 ff) staccatiert Reimann das auftaktige Achtel im Gegensatz zum folgenden volltaktigen, das er dehnt; Reger jedoch versieht diese beiden Achtel mit besonderen Akzenten. Neben den Bogen und staccatis verwendet Reger zur Verdeutlichung der Melodieführung breite und bisweilen auch agogische Akzente, wie auch das non legato sich bei ihm von den spitzen Akzenten besonders abhebt. Wir sehen somit deutlich, wie er dem Riemannschen Verfahren folgt.

Auch die Gdur-Phantasie bildet ein treffliches Beispiel für die eben geschilderten Gegensätze in der Art der Phrasierung. Während Reimann breite Bogenspannung wählt und diese Führung im allgemeinen bis zum Schlusse konsequent durchführt, teilt Reger bereits im zweiten Takt die sechstönige Phrase in einer andern Art auf. Diese vom ersten Takt abweichende Weise der Bogenführung berührt zunächst eigenartig, sie wird jedoch leicht verständlich, wenn man die nächsten Takte eingehend betrachtet:

Im dritten Takt zerreißt Reger den Bogen der Phrase dadurch, daß er die beiden Takte 3 und 4 unmittelbar vor deren Spitze trennt:

Bei der Wiederholung der soeben bei Takt 3 und 4 bemängelten Stelle (Takt 8 ff) verfährt Reger insofern im Bach-Reimannschen Sinne, als er den Bogen bis zur Melodienspitze durchführt. Auch die dynamische Behandlung weist starke Unterschiede auf. Reimann beginnt im pp und steigert die nächsten Takte allmählich so, daß die Wiederholung des Anfangsmotivs (Takt 5) im mp erfolgt und das crescendo nach dem melodischen Höhepunkt mit Takt 17 wieder zum pp zurücksinkt, um nach einem taktweise durchgeführten Wechsel zwischen II. und I. Manual nach und nach zu einem ff anzuwachsen. Reger hingegen gestaltet die Einleitung dynamisch besonders fein durch einen taktweise durchgeführten Wechsel zwischen f und p, den er bis zur Mitte des Einleitungsteiles (Takt 18) beibehält. Die Takte 20 ff nimmt er zunächst p, um stringendo (Takt 24) den Höhepunkt kraftvoll herauszuarbeiten. Nach einer kurzen abebbenden Bewegung leitet er die zwei letzten Takte in einem starken crescendo wieder zu dem ff einsetzenden Mittelsatz über. In diesem neuen Teil schließt sich Reger, ebenso wie im Schlußsatze bezgl. der Phrasierung eng an Bach an.

Bei Praeludium und Fuge in Ddur sei besonders die Akzentgebung hervorgehoben, während die Phrasierung schlicht gehalten ist. Die einfache Art der Phrasierung, wie auch die Variierung des Kontrapunkts läßt darauf schließen, daß Reger das Stück später noch einmal umgearbeitet hat. (vgl. auch seine Briefe an Busoni vom 23. 7. 95 und 27. 5. 96). Im Mittelteil des Praeludiums verdeutlicht Reger die Thematik dadurch, daß er sie einmal staccatiert, dann bei der Wiederholung jeden einzelnen Ton scharf akzentuiert. Beim Fugenthema hebt er die Einschnitte des sequenzartigen Themenfortsatzes durch Staccatogebung und einen Triller (Takt 5) heraus. Auch dem Gegensatze (Takt 8 ff) gibt er durch Punkte und Dehnungszeichen eine schärfere Prägung. Ebenso wie Takt 14 und später Takt 30 bei der Baßfigur, stellt er auch Takt 26 das Thema durch ein staccato besonders heraus. Wirkungsvoll ist der halbtaktige Wechsel zwischen dem spitzen staccato und legato (Takt 130 ff). Daß er den Kontrapunkt bei seinem späteren Auftreten mehrfach variiert, werden wir später noch sehen.

Die vermutlich, wenigstens der Widmung an Smolian gemäß (cf. Briefwechsel), noch 1894 entstandene Phantasie und Fuge in gmoll zeigt wieder eine sorgfältige, Riemannsche Züge tragende Phrasierung. Reger benutzt hier zur Markierung der Akkordmassive besonders stark ausgeprägte Akzente und unterstreicht (Takt 9 ff) die Melodiespitzen der einzelnen Phrasen durch Betonungszeichen. Bemerkenswert ist (Takt 5 u. 6) die subtile Phrasierung. Auch die Motive (Takt 9 ff oder Takt 18 ff) zeichnen sich durch eine sorgfältige Bogenführung aus. Den deliziösen Charakter des Fugenthemas unterstützt Reger durch eine geschmackvolle, teils staccato-, teils legatoartige Phrasierung und verwendet im weiteren Verlaufe wieder

mannigfache Dehnungszeichen. Infolgedessen treten die scharf betonten Mittelstimmen plastisch hervor. Wie im Praeludium, so werden auch hier wieder die stark markierten Akzente verwandt. Während der Mittelteil der Fuge zunächst eine breite Bogenführung aufweist, finden wir in der von Reger als „martellato" gekennzeichneten Stelle (Takt 57 ff) eine scharf ausgeprägte Akzentuierung, die in den spitzen Staccatis vorzüglich zum Ausdrucke kommt.

Bei der Toccata und Fuge in Esdur zeigen schon die ersten Takte in der auftaktigen Zerlegung deutlich den Riemannschen Einfluß. Auch die sorgfältige Gliederung (Takt 19) weist diese Merkmale auf. Die Behandlung der Fuge ist durch die Thematik gegeben, die als „con spirito" in der durch Dehnungszeichen und staccatis gekennzeichneten Art auch die Führung der übrigen Stimmen bestimmt. Reger folgt hier zunächst der Variante zu Nr. 7, entnimmt jedoch den Mittelteil und die Fuge im $^3/_4$ Takt der Nr. 7 selbst. Der auftaktige Kontrapunkt (Takt 6) wird nach Analogie des Gegensatzes in der Ddur-Fuge behandelt. Beachtenswert ist die sorgfältige motivische Untergliederung, die sich (Takt 23 ff und Takt 33 ff) gleichfalls zeigt. Während Reger den als „Risoluto" bezeichneten Zwischensatz durch breite Bogenführung und scharfgekennzeichnete Akkorde heraushebt, trägt die zweite Fuge im $^3/_4$ Takt „piu allegro" wieder eine bis ins kleinste durchgeführte sorgfältige Phrasierung. Es ist interessant, daß Reger hier zum ersten Male die Riemannsche Bogenkreuzung anwendet.

Von diesen 5 soeben besprochenen Werken unterscheiden sich die übrigen 5 scharf in der Art der Phrasierung. In den Praeludien und Fugen in Gdur und amoll wird die einfache klare Bogenführung durch Akzente, staccatis und Dehnungszeichen wertvoll ergänzt. Auch das Echo der amoll-Fuge, dessen Thema in der Phrasierung dem scherzando Charakter vollauf Rechnung trägt, wird (Takt 62) im Gegensatz zu den früheren Werken durch ein pp ausdrücklich gekennzeichnet. Eine Eigenart Regers ist die forcierte Betonung des Auktaktes der einzelnen Motive. Die Unterstreichung durch ein non legato hebt den Gegensatz zu den Legatostellen plastisch hervor.

Dieselbe schlichte Phrasierung weisen auch die Praeludien und Fugen in Esdur und emoll auf. Die Bezeichnungen sind hier knapper angewandt, wie auch die Phrasierung zugunsten einer klaren Verdeutlichung der melodischen Linie mehr und mehr zurücktritt.

Ebenso sorgfältig wie das Thema der emoll-Fuge ist auch das der Passacaglienfuge behandelt. Diese Art wird ihm Richtschnur für die Behandlung der Doppelfuge. Den basso ostinato gliedert Reger in 4 zweitaktige Phrasen. In den ersten Variationen schließt er sich in der Phrasierung eng an Bach an, steigert jedoch die vierte Gruppe durch eine besondere Motivzerlegung, während er die fünfte „un poco scherzando" in einem leichten staccato durchführt und sie damit auch zur sechsten gleich-

falls staccatierten Gruppe in einen Gegensatz stellt. Diese Legatoführung steigert er in den nächsten 2 Varianten, um die Variation Nr. 9 wieder in ein staccato überzuleiten. Die beiden nächsten Gruppen 10 und 11 stellt er durch eine breite Bogenspannung heraus, während er in Nr. 12 neben der breiten Phrasierung gleichzeitig die Mittelstimmen scharf akzentuiert. Die bei Bach korrespondierenden Gruppen 13, 14 und 15 trennt er dadurch, daß er Nr. 14 durch ein spitzes staccato von den übrigen zwei legato-Varianten abhebt. Gerade der reizvolle Wechsel zwischen legato und staccato ist ein Kennzeichen dieser Variationen. Hier werden die Spitzentöne der Melodie mit besonderen Akzenten versehen. Die für Bach besonders charakteristische starke Betonung auf dem letzten Achtel der 16 Variation unterstreicht Reger durch eine scharfe Staccatierung, während er die nächsten Gruppen 17—20 durch ein ruhiges legato kennzeichnet. Bei der 17. Gruppe wertet er jede Triole als eine besondere Phrase aus. Wenn er auch in den Varianten Nr. 5 und 9 die Bach'sche Auflösung des ostinato plastisch fein gestaltet, so weicht er doch in seiner Phrasierung, wie auch in der Dynamik erheblich von dem Bach'schen Vorbilde ab. Die bei Bach deutlich in die Erscheinung tretende symmetrische Zweigliederung der Passacaglia mit 2, 3 und 4 gruppigen Unterteilen, deren Mittelpunkt Gruppe 10 und 11 bilden, wird von Reger keineswegs gewahrt. Auch in dynamischer Hinsicht berücksichtigt er nicht, daß die zweite Hälfte der Passacaglia das Spiegelbild der ersten bildet. Dennoch ist sein Streben nach plastischer Gestaltung zweifellos bemerkenswert. Die Bach'sche cmoll-Passacaglia hat, wie wir noch zeigen werden, dem vierten Satz der Suite op. 16 als Vorlage gedient. Dies bestätigt die ganze Art der Anlage.

Es ist interessant festzustellen, daß Reger von dem leichteren Bd. IV der Peters-Ausgabe über Bd. II zu den schweren Stücken von Bd. III und schließlich zur Passacaglia des Bd. I vordrang. Schon dieser instruktive Studiengang weist entschieden auf die Führung durch Riemann hin [35]). Zweifellos unterlag Reger hinsichtlich seiner Choralvorspiele hier auch einem gewissen Einflusse. Doch werden wir noch sehen, wie er sich in seiner Art der Behandlung von Bach grundsätzlich unterscheidet. Daß Reger das eine oder andere von den zehn Werken [36]) in der Zwischenzeit nochmals umgearbeitet hat, bestätigt sein Briefwechsel. So berichtet er am 27. 5. 96, an Busoni, daß er einige Stellen der Ddur-Fuge samt Prae-

---

[35]) Riemann war nach Regers Mitteilung an Lindner (15. 2. 93) von diesen Arrangements so eingenommen, daß er seinen Schüler stets zu neuen Bearbeitungen anregte. Bemerkenswert ist auch sein Urteil hierüber in seinem Musiklexikon. Daß Reger außer diesen 10 Bach'schen Werken auch die übrigen Stücke kennen gelernt hat, beweist sein Schreiben an Augener vom 21. 7. 1896 „seine Auswahl Bach betr. sei so, daß er sich ganz ruhig auf ihn verlassen könne".

[36]) Die Bearbeitungen der 10 Werke erschienen erst 1896 (Augener).

ludium in einem der Auffassung Busonis entgegengesetzten Sinne bearbeitet habe. Es zeugt von seiner bescheidenen Selbstkritik, daß er schon vorher (23. 7. 95) B. eingesteht, daß die Bearbeitung mit der genialen Auffassung desselben Werkes seitens B. keinen Vergleich aushalte. Was seine Uebertragungen so wertvoll macht, ist sein feines Einfühlungsvermögen in den Charakter des Orgelstils. Wenn er, so berichtet Lindner, Orgelwerke für Klavier arrangierte, so hörte er innerlich den Zwei-, Vier-, Acht- und Sechzehn-Fußton der Orgelregister, den satten Klang der Mixturen, den Charakter der Streicher- und Flötenchöre, sowie den Wechsel der Manuale. Diese Momente waren für seine Bearbeitungen ausschlaggebend. Es kam ihm weniger auf einen bestechenden Klaviersatz an, sondern er suchte vielmehr der Eigenart des sich verflüchtigenden Klaviertones durch Verdopplungen, namentlich der Pedaltöne so entgegen zu arbeiten, daß ein wenigstens annähernd gesättigter Orgelklang entstand. Diesem Streben entspringt wohl auch die Dickflüssigkeit und Massigkeit des Klaviersatzes, die nach Regers eigenem Geständnis befremdend wirkt (Brief v. 18. 6. 1895 an Busoni), „da man im Anfange immer zu viel tun will."

Typisch für alle seine Werke ist die Verstärkung des Tones durch Oktavversetzung und Verdoppelung oder Verdreifachung sowie auch die beiderseitige Verlängerung der Passagen. Dies zeigen alle 10 Bearbeitungen, so vornehmlich die neuntaktige Einleitung, wie auch der weitere Verlauf des Ddur-Praeludiums. Beachtenswert ist hier die Herausstellung der zweiten Echostelle (Takt 42 ff) durch nachschlagende einfache und akkordische Achtel, wie auch Takt 65 ff die verschärfte Wirkung, die er den dissonanten Vorhalten durch Verdoppelung gibt. Auch im Esdur-Präludium finden sich im ersten Teil fortwährend oktavische Tonverstärkungen. Die von Bach selbst hinzugefügte Bezeichnung „Organo pleno" rechtfertigt zweifellos diese dem festlichen Charakter des Praeludiums besonders Rechnung tragenden Stimmverdoppelungen. Bei der Reprise des I. Teils türmt er breite Akkorde aufeinander. In diesem bedeutungsvoll auf die Orgelsuite hinweisenden vollgriffigen, massiven Satze wird Reger dem Charakter des Orgeltons völlig gerecht. Das zeigt namentlich (Takt 12 ff) die klangfeine, den Manualwechsel berücksichtigende Abschattierung. Auch in der Fuge verfährt er durchaus konsequent in seiner Linienführung, die mit dem Eintritt des Fugenthemas im Basse wieder Oktavverstärkungen aufweist und diese weiterhin als ein wirksames Steigerungsmittel auch in den übrigen Stimmen verwendet. Auf das am Schlusse im Baß nochmals in seiner Verdreifachung leuchtend hervortretende Thema sei besonders hingewiesen.

Ebenso übersteigert er den III. Teil des Gdur-Praeludiums durch Oktavversetzungen und Verdopplungen (Takt 53 ff). Die Fugen weisen überall mit dem Eintritte des Themas im Baß die obligaten Oktavverdopplungen auf, die wir auch bei der Hervorhebung besonderer Motive finden. Sein

Hauptaugenmerk hinsichtlich der klanglichen Intensität richtet Reger auf die von ihm überaus prächtig herausgearbeitete monumentale Schlußwirkung. Auch in der Passacaglia hebt er den dynamischen Höhepunkt, so in der 4. und 11. Gruppe, durch Verdopplung besonders hervor. Ebenso wie in der Esdur-Fuge, mildert er auch in den andern Werken, bei Bach allzustark hervortretende agogische Momente durch eine sorgfältig abgestufte Dynamik. Diese Art der dynamischen Gestaltung finden wir, ebenso wie in den frühesten Jugendwerken der ersten Weidener Zeit, auch in den ersten Bach-Bearbeitungen. Bereits mehrfach betonten wir die regelmäßig in seinem Schaffen wiederkehrende, allmählich fortschreitende Entwicklung aus dem pp bis zum ff. Dieses Moment der successiven Steigerung weist auch das Ddur-Praeludium auf. Daß er die Echostellen, sowohl in diesem Praeludium (Takt 30 ff), wie auch in der dmoll-Toccata durchaus dadurch eigenartig behandelt, daß er auf die Wiederholung des Motivs einen starken Akzent legt, wurde bereits erwähnt. Diese Fortewirkung des Echos verstärkt er (Takt 42 ff) im Ddur-Praeludium durch nachschlagende einfache und akkordische Achtel. Bei späteren Bearbeitungen, wie in der amoll-Fuge (Takt 62 ff), werden die Echostellen in einem entgegengesetzten Sinne durch ein pp gekennzeichnet.

Ein besonderes Sympton sind die kraftvollen ff Schlüsse, deren Klangintensität beim Ddur-Praeludium in einem vierfach verstärkten Akkordmassiv besonders in die Erscheinung tritt. Dynamisch klangfein werden die einzelnen Partien in der dmoll-Toccata abschattiert und durch eine plastische Gestaltung der Sechzehntel-Allegrostellen (Takt 12 ff) nachdrücklich unterstützt. Reizvoll ist auch der stete Wechsel zwischen f und p in der Gdur-Phantasie und im amoll-Praeludium, wie überhaupt die starken dynamischen Gegensätze in der amoll-Fuge ein besonderes Merkmal dieser Bearbeitung bilden. Auch die kontrastierenden Zwischenspiele (Takt 33 ff) des Esdur-Praeludiums und die starke dynamische Gegensätzlichkeit in der Esdur-Fuge (Takt 44 und 48) oder im emoll-Praeludium (Takt 14 ff) seien hier erwähnt. Bemerkenswert sind im emoll-Praeludium die sfz. Akzente (Takt 14 ff). In der Passacaglia hebt Reger die 15. und 16. Variation durch p und f ebenso wirksam voneinander ab, wie die Variat. 18. und 19. Wenn er eine besondere Pianowirkung bezweckt, so schreibt er „quasi una corda" vor (cf. gmoll-Praeludium). Dadurch erreicht er eine besonders zarte Steigerung der chromatischen Linie (Takt 31 ff.).

Die vorhin bei der Phrasierung ausgeführten Gegensätze zwischen der Bach'schen Passacaglia und ihrer Bearbeitung durch Max Reger treten bei der Dynamik noch deutlicher in die Erscheinung. Die zwei Crescendowellen, von denen die erste ihren Höhepunkt bereits mit der 6. Gruppe gewinnt und nach der 10. Variation endigt, während die zweite Steigerungswelle mit dem fff der letzten Variante ihren erneuten Höhepunkt erreicht,

lassen deutlich eine zweiteilige symmetrische Gliederung erkennen. Jedoch steht Regers dynamisches Verfahren zu der Bach'schen tektonischen Anlage in einem starken Gegensatze, wie wir schon vorher feststellten.

Die in der Phrasierung, der Angleichung an den Orgelklang und in der Dynamik der plastischen Gestaltung dienenden Momente werden durch mannigfache Freiheiten von Reger nachdrücklich gefördert. In erster Linie sei die von Reger hinzugefügte Variierung des Kontrapunktes in der Ddur-Fuge hervorgehoben, die seiner Bearbeitung eine besondere Wertung gibt. So variiert er ihn (Takt 58) im Basse und führt dieselbe Variante (Takt 56) nochmals in Verbindung mit dem Baßmotiv durch. Eine völlig andere Bedeutung gibt er dem Kontrapunkt (Takt 98 ff) durch eine Auftaktigkeit (vergl. Cdur-Fuge op. 7). Auch den motivischen Quartensprung (Takt 44) erweitert Reger in der Ddur-Fuge aus klanglichen Gründen zum Sexten-Intervall. Aus demselben Gesichtspunkte heraus ändert er (Takt 45 im Tenor) den Ton a in g ab. Den Terzenfall des Kontrapunktmotivs (Takt 48 ff) ersetzt er durch Tonwiederholung und gestaltet somit den Gegensatz straffer. Reizvoll weiß er auch den Terzenfall des oktavisch verstärkten Gegensatzes im Basse durch eine korrespondierende motivische Führung in Sexten (Tenor) zu gestalten. Diese Wechselbewegung steigert er dann durch akkordische Haltung. Eine Oktavbrechung (Takt 121 ff) gibt dem akkordischen Kontrasubjekt wiederum eine veränderte Wirkung.

Schon im Praeludium ersetzt er im kadenzierenden Teilschlusse (Takt 81) die Töne e-g durch dis-fis und schafft somit statt des IV_7 den schärfer kadenzierenden II_7; unmittelbar darauf stellt er den Orgelpunkt in der Mittelstimme durch eine trillerartige Verzierung besonders heraus, während er (Takt 86 ff) den von Achteln durchbrochenen Orgelpunkt zugunsten der Baßführung auflöst. Bemerkenswert sind auch die starken melodischen Zäsuren, wie wir sie z. B. in der dmoll-Toccata und Fuge (Takt 22) finden. Hierdurch strebt er eine Verdeutlichung der Linienführung an (vgl. Phantasie und Fuge in gmoll Takt 37 ff und die emoll-Fuge).

Auch die ausdrucksvolle Führung der Baßstimme in der Gdur-Fuge sei erwähnt, ferner die frei ergänzte synkopierte Führung des Tenors (Takt 112) in der amoll-Fuge, wie auch später Takt 116 ff das frei eingefügte nachschlagende Achtel. Ebenso dienen in der gmoll-Fuge kleine harmonische Abänderungen (wie Takt 21) der besseren motivischen Abrundung. Takt 36 löst er die melodische Figur in ein antizipiertes Sechzehntel auf. Den melodischen Fluß der Mittelstimme (cf. auch Takt 54, wie ferner die melodische Veränderung Takt 55) unterbricht er Takt 51 und gibt der Mittelstimme durch freie Umgestaltung eine motivische Bedeutung. Mannigfache Lizenzen zeigen auch Praeludium und Fuge in Esdur, so in der Takt 71/72 frei hinzugefügten Tenorstimme (cf. auch Takt 74, 77 und 89) oder in den eine klare Linie anstrebenden Stimmvertauschungen (Takt

92 und 102 ff). Die Reprise steigert er durch Einstreuung von charakteristischen Füllstimmen. Den Vorhalt in der Mittelstimme (Takt 87 ff) des Praeludiums und der Fuge in emoll unterstreicht er durch eine auftaktige Verkürzung und rundet die Stimmführung (Takt 94) mit Durchgangsnoten ab. Wiederholte Freiheiten treten auch in der emoll-Fuge hervor, wie trillerartige Auflösungen des Orgelpunktes (Takt 17, 23, 37 und 55), Baßtriller (Takt 140/41, 148, 162 ff und 174), sowie trillerartige Orgelpunkte (Takt 188 und 208). Gerade dieses Stück zeigt eine bemerkenswerte Großzügigkeit der Gestaltung.

In der Passacaglia gibt er der Tenorführung der Sechzehntel-Gruppe (Takt 49 und 54) dadurch ein schärferes rhythmisches Gepräge, daß er die Viertelnote in ein Zweiunddreißigstel mit nachschlagender entsprechend verlängerter Tonwiederholung aufteilt. In der 13. Variation wird die konzertierende Nachahmung des Alts (Takt 107) durch Abänderung des Tones b in c verdeutlicht. Auch die Fuge bringt eine Reihe von Freiheiten, so in der Synkopierung des Alts (Takt 62), der Durchgangsführung (Takt 65), ebenso in der Zäsur (Takt 75) und ferner im Alt (Takt 105), wo er den Ton d in es abändert; den Mordent (Takt 103) ignoriert er. Schier überwältigend ist die große Schlußsteigerung.

Wir sehen also bei Reger eine von Werk zu Werk fortschreitende Freizügigkeit der Gestaltung. War bei den Variationen vor allem der Gegensatz in der Behandlung der einzelnen Gruppen bemerkenswert, so bildet neben der überaus feinen Dynamik die freie Gestaltungskraft eine charakteristisches Merkmal seiner Bearbeitungen.

Riemann bezeichnet die Uebertragungen „als sehr schwer, aber effektvoll". Die Riemannsche Phrasierungsart weicht in den späteren Werken einer Bachauffassung im Regerschen Sinne. Bei allem Streben nach großer Linienführung gelingt aber, wie auch Hasse richtig bemerkt, Max Reger die Ausarbeitung der Deklamation nicht immer. Darunter leidet die Vielfältigkeit der Stimmungsmomente. Statt dessen legt Reger, wie schon wiederholt betont, einen besonderen Nachdruck auf die überaus sorgfältige Dynamik. In den feinsten Abtönungen kommt auch die Differenziertheit der Stimmung trefflich zum Ausdruck. Somit bieten seine leider bisher so wenig beachteten Arrangements [37]), die alle in vierhändiger Bearbeitung erschienen sind, wertvolle Dokumente Reger'scher Bach-Interpretation und sind für Regers künstlerische Entwicklung deshalb bedeutungsvoll, weil sie seine starke Begabung für die Kunst des Variierens bezeugen.

---

[37]) Leider sind von den durch Ed. Schott zugleich mit den übrigen Wiesbadener Werken übernommenen „Bächen" heute noch einzelne Werke in der 1. Auflage vom Jahre 1896 vorhanden.

c) Die 13 Choralvorspiele für Orgel.

„Bis zum Herbst 1894 habe ich eine große Sammlung Choralvorspiele (Orgel) von jedem Charakter fertig! Will sehen, wer sie druckt", so schreibt Reger am 19. Dezember 1893 seinem Freunde Lindner [38]). Da Augener infolge der allmählich eingetretenen Stockung im Absatz der Regerschen Werke mehrere bereits in Wiesbaden entstandene Werke abgelehnt hatte, so erschienen die in Wiesbaden geschaffenen Choralvorspiele zugleich mit späteren der Weidener Zeit erst im Herbst 1902 als op. 67 bei Bote und Bock in der Sammlung der 52 leicht ausführbaren Vorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen des Kirchenjahres.

In die tiefen Offenbarungen des protestantischen Chorals wurde Reger einer Mitteilung Ad. Lindners an den Verfasser zufolge, (vergl. S. 15) erst durch H. Riemann eingeführt, da sich vorher in Weiden keine Gelegenheit dazu fand. Doch ist anzunehmen, daß Reger schon in seiner frühen Jugend in Weiden mit dem protestantischen Choral in Berührung kam, da dieser in den Orgelschulen von Herzog und Hohmann (s. S. 6) einen breiten Raum einnimmt. Zudem gab wohl auch das eingehende Studium Bach'scher Orgelchoräle dem jungen Künstler wertvollste Impulse zu eigenen Schöpfungen dieser Gattungen.

In den Choralvorspielen behält Reger den c.f. im allgemeinen unverändert bei. Ein beliebtes Mittel ist die Verteilung der Choralmelodie auf verschiedene Stimmen. Nur bei einer intensiven Steigerung des Stimmungsausdrucks löst er den c. f. in kleine Teile auf und schafft somit eine melodische Neuwertung. Die 13 Choralvorspiele weisen folgende Typen auf:

1. Die thematische Einheit wird dadurch gewahrt, daß die den Choral umspielenden Kontrapunkte den c. f. intervallmäßig nachahmen, so bei Nr. 1 und 3.

2. Die übrigen Stimmen bereiten den Eintritt der Choralmelodie motivisch vor oder verwenden gleichzeitig die Umkehrung des Motivs (vergl. Nr. 2 und „o Traurigkeit, o Herzeleid"). Dadurch tritt der c.f. wirkungsvoller hervor; auch die motivische Verknüpfung in den Zwischenspielen ist hierbei von Bedeuutng.

3. Der c.f. wird auf verschiedene Stimmen abwechselnd verteilt und die Schlußphrase nochmals im pp wiederholt (vergl. Nr. 10, 11, 12, bzw. Nr. 8 und 9), oder die Choralmelodie wird in kleine Motive aufgelöst

[38]) Vgl. „Briefe eines deutschen Meisters", sowie ferner Lindner S. 227. Bezgl. des abhanden gekommenen Manuskriptes dieser Choralvorspiele vgl. S. 2. Auch der Kustos des Reger-Archivs findet es, wie er am 12. Dezember 31 dem Verfasser mitteilt, auffallend, daß in dem großen Katalog gerade bei der No. der „52 leichter Choralvorspiele" der Verleger und auch nicht, wie bei den übrigen Werken die Angabe des Manuskriptes vermerkt ist.

und figuriert. Hierbei werden die einzelnen Motive miteinander verknüpft, so in Nr. 6.

4. Die Choralmelodie wird nicht durch Zwischenspiele durchbrochen, sondern strömt in gleichmäßigem Flusse dahin. Bei der Wiederholung des c.f. sei die Umspielung durch Triolen und im Schlußteil die motivische Steigerung hervorgehoben. Ein vorzügliches Beispiel hierfür bietet Nr. 7, s. aber auch Nr. 1, 4 und 5.

Im 1. Choralvorspiel „Alles ist an Gottes Segen" bringen die drei andern Stimmen zunächst die motivische Umspielung der ersten 6 Melodietöne des c.f., beim dritten Mal in der Variante als Umkehrung im Alt. Bemerkenswert ist bei der Wiederholung der zweiten Phrase (Takt 10) die reizvolle Imitation des Gegensatzes im Baß. Die triolenartige Bewegung in den kontrapunktierenden Stimmen des lebhaften Satzes wird bis zum quasi Adagio-Schlusse durchgeführt und die einzelnen Phrasen durch weite Bogenführung gekennzeichnet.

Kunstvoller ist Nr. 2 „Es ist das Heil uns kommen her" behandelt. Die motivische Imitation der drei Unterstimmen wird vom Sopran mit dem c.f. beantwortet und die einzelnen Verszeilen durch motivische Zwischenspiele abgetrennt. Neben der gesteigerten Bedeutung des Anfangsmotivs trägt auch die variierte Wiederholung der einzelnen Phrasen zur organischen Verknüpfung der Teile wesentlich bei. Als eine besondere Härte muß der Querstand Takt 13 (des-d) bezeichnet werden. Die Schlußphrase der Choralmelodie hebt Reger durch Oktavverdoppelungen besonders hervor. Von einer tiefen Wirkung ist der eigenartige chromatische Abschluß des stark mit Vorhalten durchsetzten Stückes.

Nr. 3 „Gott des Himmels und der Erden" führt zunächst im Alt die von den andern Stimmen imitierend eingeleitete erste Textphrase durch. Die Zwischenspiele bereiten wiederum die nächste Textphrase motivisch vor. Der zweite Zwischensatz (Takt 8—14) wird zugleich mit den vorhergehenden Phrasen des c.f. motivisch verknüpft. Jedoch wird durch die stereotype Wiederholung dieser beiden Motive, die hier in der Grundform und Variante gleichsam nebeneinander gestellt sind, die Einheit der Linienführung beeinträchtigt. Erwähnt sei auch Takt 16 die Oktavbildung zwischen Tenor und Baß. Auch der im pp verklingende chromatische Schluß verarbeitet nochmals das Anfangsmotiv engführend in den Mittelstimmen und verhallt dann mit einem motivischen Anklang an die Schlußphrase.

Im folgenden Stücke „Jesus meine Zuversicht" fließt der c.f. ununterbrochen in einem schlichten aber farbenreichen vierstimmigen Satze dahin. Die chromatisch gesteigerte Wiederholung des I. Teils ist dynamisch sorgfältig schattiert, während die motivische Arbeit im Vergleich zu den andern Vorspielen stärker zurücktritt.

Auch Nr. 5 „Jesu, meine Freude“ durchbricht den Fluß der Melodie nicht. Eine starke Bedeutung gewinnt hier die Motivik. Das zeigt sich zunächst beim I. Teil in den die Choralmelodie umrankenden Sechzehnteln, dann bei der Wiederholung des I. Teils in dem den c.f. umspielenden, leicht bewegten Triolenrhythmus und schließlich bei der motivischen Verknüpfung des II. und III. Teils. Das sequenzartig verlaufende Kontrapunktmotiv des III. Teils klingt in einem überaus zarten durch die Moll-subdominante verbrämten Schlusse aus.

Im Choralvorspiel Nr. 6 „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'“ folgt der motivischen Nachahmung das rhythmisch veränderte und verzierte Motiv. Reger verwendet hier die von Bach übernommene Ausschmückung der dadurch fast bis zur Unkenntlichkeit variierten Choralmelodie. Eine stärkere Rhythmik trägt im Verein mit der motivischen Verknüpfung zur Steigerung bei. Eindrucksvoll ist der im ppp ritardando verhauchende, stark chromatische, die Moll-Unterdominante verwendende typische Regersche Schluß (vergl. auch Nr. 5).

Nr. 7 „O Lamm Gottes, unschuldig“ führt wieder den c.f. in der Oberstimme ununterbrochen durch, begleitet von vorhaltartigen Kontrapunkten. Von besonderem Reiz ist auch hier die farbenprächtige Wiederholung des I. Teiles. Zu der intimen Wirkung des schlicht gehaltenen Stükkes trägt auch die feinabgewogene Dynamik, sowie der Schluß (vergl. 5 und 6) bei.

Das Kabinettstück der zwölfteiligen Sammlung bildet unstreitig Nr. 8 „O Welt, ich muß dich lassen“ mit seiner Todesbangigkeit. Ergreifend sind jedesmal nach den einzelnen Zeilen die in der tieferen Oktave im pp erklingenden, neu harmonisierten echoartigen Wiederholungen der Teilschlüsse. Dieses Stück, das wohl auf das gleiche Brahms'sche Choralvorspiel als Vorbild zurückgreift, läßt wieder Regers starke Vorliebe für die Chromatik erkennen. Auf die Modulation bei dem Echo der ersten Verszeile von B-Dur nach H-Dur sei besonders hingewiesen. Bemerkenswert ist übrigens, wie in allen Vorspielen, so auch hier die schlichte, die einzelnen Choralabschnitte verdeutlichende Phrasierung.

Nr. 9 „Seelenbräutigam“ bringt nach jeder Phrase des im Tenor durchgeführten c.f. eine echoartige Wiederholung im Sopran. Auf den chromatisch gesteigerten Mittelsatz der von einer triolenartigen Kontrapunktik begleiteten Choralmelodie folgt im III. Teil notengetreu die Wiederholung des I. Teiles.

Im folgenden Vorspiel „Straf' mich nicht in deinem Zorn“ ist der c.f. abwechselnd auf den Tenor und Sopran verteilt. Bei der Wiederholung klingt das Motiv jedesmal im pp auf. Besonders hervorgehoben sei in dem reichen chromatischen Einschlag aufweisenden Stücke der ritardando gehaltene ppp Schluß mit der Einführung des N_6.

Nr. 11 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ führt die Choralmelodie

zunächst in Viertelbewegung homophon durch. Nach einer motivischen Verknüpfung ertönt dann dieselbe Melodie umrankt von einer in Achteln gehaltenen Kontrapunktik in breiten Halben. Synkopierung und fließende Sechzehntel steigern die Beweglichkeit des Satzes, bis schließlich von den Triolen des sequenzartig wiederholten Kontrapunktes umspielt das Schlußmotiv abwechselnd im Baß und Sopran erscheint. In gewaltiger Steigerung schließt das klangvolle Stück ab. Hingewiesen sei auch auf das wiederholt in den Oberstimmen und im Baß auftretende Triolenmotiv und den chromatischen fff Abschluß.

Im Gegensatz hierzu ist die Schlußnummer „Wer nur den lieben Gott läßt walten" wieder sehr einfach behandelt. Auch hier ist die Choralmelodie auf verschiedene Stimmen verteilt. Den Höhepunkt bildet die gesteigerte echoartige Wiederholung des I. Teils mit ihrer lebhaften Gegenmelodie. Sehr wirkungsvoll ist in dem dynamisch differenzierten Choralvorspiel eine die Doppeldominante heranziehende Schlußbildung.

Die wertvollste Schöpfung dieser in Wiesbaden entstandenen Stücke ist wohl das 1894 als Musikbeilage zu Nr. 6 der „Allgemeinen Musikzeitung" veröffentlichte sechsstimmige Choralvorspiel „O Traurigkeit, o Herzeleid". Zu den übrigen in lebhafter Sechzehntel-Bewegung, teils mit Vorhalten durchsetzten, teils in synkopierter Kontrapunktik verlaufenden Stimmen schreitet die Choralmelodie in gemessenen Halben einher. Dadurch entsteht ein starker Gegensatz zwischen dem durch Pausen in den einzelnen Abschnitten gekennzeichneten, im Tenor liegenden c.f. und seiner Kontrapunktik (vgl. auch S. 16). Die altmeisterliche Satztechnik ist bezeichnend. Die einzelnen Phrasen werden motivisch miteinander verknüpft. Die Anfangsgruppe, die von allen Stimmen in ihrer Bewegung imitatorisch aufgenommen wird, zieht sich teils in der Grundform, teils in der Variante wie ein roter Faden durch das ganze Stück. Das Anfangsmotiv erscheint Takt 3 in den Oberstimmen synkopiert und 1 Takt später vorhaltartig variiert. Beim 6. Takt tritt sowohl im Baß, wie auch im II. Sopran, der für die weitere Baßführung so bemerkenswerte leitetonartige Septimensprung auf. Auch das Takt 11 auftauchende neue Motiv in der Oberstimme wird der Reihe nach von den einzelnen Stimmen imitatorisch aufgenommen, während die Oberstimme in ihrem weiteren Verlaufe nochmals die letzte Phrase des c.f. wiederholt. In gleicher Weise führt der Sopran Takt 17 und ebenso später Takt 19 die letzte Phrase der Choralmelodie nochmals durch. Die Baßführung mit ihren sich mehr und mehr intervallmäßig erweiternden, an Liszt gemahnenden Sprüngen steigert sich Takt 20 zu einem Ausdruck höchster leidenschaftlicher Erregung, aber ohne den Choral einzubeziehen. Mit der veränderten Schlußphrase im Sopran klingt das Stück, vorhaltartig verziert ppp aus. Ueberaus sorgfältig ist die dynamische Behandlung in diesem stimmungsvollen Choralvorspiel. Seltsamerweise wendet Reger überhaupt keine Phrasierungsbezeichnungen hier an.

Die vier Typen der Choralvorspiele spiegeln Regers Eigenart schon deutlich wieder. Ein besonderes Kennzeichen ist neben ungewöhnlichen Schlußbildungen die schlichte natürliche Bogenführung. In den 13 Choralvorspielen hat Reger köstlichste Perlen geistlicher Hausmusik geschaffen. Wenn Bagier S. 106 die für den praktischen Gebrauch des evgl. Gottesdienstes bestimmten Choralvorspiele des op. 67 „als zu kompliziert und harmonisch recht überlastet" bezeichnet, wenn er weiterhin die technische Anforderungen hervorhebt, die einen tüchtigen Organisten für die eindringliche Wiedergabe erfordern, so trifft sein Urteil für die 12 soeben besprochenen leichten Choralvorspiele der Wiesbadener Zeit keineswegs zu. Anders allerdings verhält es sich mit dem Vorspiel „o Traurigkeit, o Herzeleid". Die kontrapunktisch meisterhafte, aber sehr schwierige Faktur des Satzes, verlangt eine gründliche Beherrschung der Orgeltechnik. Diese tonmalerische Schöpfung trägt schon die Entwicklungskeime zu Regers späterer subjektiver Auffassung der geistlichen Musik und weist bedeutungsvoll auf den Expressionist Max Reger hin. Die intime Wirkung läßt allerdings die Verwendung der Choralvorspiele für die Hausmusik besser geeignet erscheinen als für den Gottesdienst. Diese Erwägung hat wohl auch Volkmann bei der Auswahl und Bearbeitung der 12 Choralvorspiele geleitet.

Die Bearbeitungen 13 ausgewählter Orgel-Choralvorspiele von J. S. Bach für Klavier.

In seiner Vorrede zu den Choralvorspielen beklagt Reger die traurige Tatsache, daß man in der Masse des musikliebenden Publikums von dem bloßen Vorhandensein dieser herrlichen „Symphonischen Dichtungen en miniature" so wenig wisse. „Bach zeigt sich", so schließt er seine bemerkenswerten Ausführungen, „hier von einer Tiefe, Genialität der Textauffassung, die geradezu an R. Wagner's grandiosen Styl erinnert — und dürfte demnach schon aus Gründen der „Geschmacksbildung" das genaueste Vertrautsein mit Bach'schen Choralvorspielen unentbehrlich sein".

Die Choralvorspiele, die Reger dem V.—VII. Bd. der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Orgelkompositionen entnimmt, sind augenscheinlich erst in der späteren Wiesbadener Zeit entstanden. Darauf weist einmal Lindners Mitteilung (S. 119) hin, daß Reger diese Klavierübertragungen zugleich mit seinem Quintett bei der Uebersiedlung von Wiesbaden nach Weiden druckfertig mitgebracht habe, dafür spricht aber auch neben der freieren Behandlung der Ornamentik die schlichte Art der breiten Bogenführung.

Alle 13 Stücke zeichnen sich durch eine natürliche, klar gegliederte Phrasierung aus. Im Gegensatz zu den übrigen, mannigfache Freiheiten aufweisenden Bearbeitungen der Bachschen Orgelwerke schließt sich Reger hier getreulich an seine Vorlage an. Den Orgelton der Bässe kennzeichnet er wiederum durch Oktavverdoppelung besonders. Seine feinsinnige Deklamation, die in seinem Streben die melodische Linie durch Dehnungszeichen sorgfältig herauszuarbeiten in die Erscheinung tritt, wie auch die

starke Ausschöpfung des Stimmungsgehaltes läßt ihn den Bach'schen Choralvorspielen vollauf gerecht werden. Daß ihn der Plan einer Bearbeitung dieser „köstlichen" Perlen schon lange beschäftigte, geht aus einem Briefe an Lindner vom 20. 7. 1891 hervor. Hier weist er nachdrücklich auf die Bach'schen Choralvorspiele „als die feinste objektivste und deshalb doch subjektivste Musik" hin. Seine Beschäftigung mit dem protestantischen Choral ist wohl auch eine Folge seiner stilistischen Grundeinstellung (vgl. auch das Adagio von op. 16).

Er setzt die Stücke durch die Art der Behandlung in besondere Beziehungen zueinander. So zeigt das tief ergreifende Vorspiel Nr. 1 „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß!", das seither noch mancher Bearbeitung unterzogen worden ist, dieselben Merkmale wie die umfangreiche Nr. 13 „Komm, heiliger Geist". Beide Stücke weisen eine bis zum Schluß durchgeführte geistreiche Phrasierung auf. Dies beweist einmal die sorgfältige Führung der Außenstimmen in den beiden Choralvorspielen, dann auch die subtile Gliederung der Mittelstimmen. Die kleinen Motive (Takt 26 ff) werden durch staccatis und eine besondere Bogenführung herausgestellt. Ist eine überaus feine Dynamik des fast durchweg pp gehaltenen ersten Stükkes und der ruhige Charakter des durch Ausmerzung des chromatischen Tones g besonders unterstrichenen, sich ausdrucksvoll abhebenden Schlusses ein besonderes Kennzeichen, so ist in Nr. 13 die gewaltige Schlußsteigerung, zu der auch eine trillerartige Verzierung im Alt beiträgt, bemerkenswert.

Auch Nr. 2 „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" und Nr. 4 „Auch wie nichtig, ach wie flüchtig" sind in Parallele zueinander gesetzt. Der c.f. wird durch Dehnungszeichen verdeutlicht und in gleicher Weise auch der Baß, der einmal als „marcato" bezeichnet wird, dann durch ein „portato" eine besondere Wertung erhält. Die Mittelstimmen weisen eine weite Bogenspannung auf. Beachtenswert ist auch die klangliche Entwicklung, die verwandte Momente mit den zusammengehörigen Stücken Nr. 3 und 5 zeigt. In diesen zwei Choralvorspielen „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ!" und „Herzlich thut mich verlangen!" ist die einheitliche Bogenführung der Stimmen besonders zu erwähnen. In Nr. 3 erhält der „delicato il basso" durch die Akzentuierung einen besonderen Ausdruck, während Reger in Takt 11 v. Nr. 5 den Melodieton a in h abändert und dadurch die melodische Linie ausdrucksreicher gestaltet. Wirkungsvoll in beiden Stücken sind wieder die Ritardandoschlüsse im pp.

Nr. 6 und 7 „Das alte Jahr vergangen ist" und „Wenn wir in höchsten Nöthen sind" haben gleichfalls in der Art der Bearbeitung gemeinsame Berührungspunkte. In der Vermeidung der Verzierungen, sowie in der akzentbetonten Linienführung macht sich wiederum Regers Streben nach Verdeutlichung des Ausdrucks geltend. Die ständig wiederkehrende scharf akzentuierte chromatische Linie gibt dem ersteren eine besondere

Eigenart. Neben der plastischen Gestaltung des zweiten Stückes sei die klangprächtige Steigerung besonders erwähnt.

Den $^{24}/_{16}$ Takt von Nr. 8 „Valet will ich dir geben" behandelt Reger als $^{4}/_{4}$ und infolgedessen die drei Sechzehntel-Gruppen als Triolen. Bemerkenswert ist auch hier wieder die klar übersichtliche Phrasierung. Der im Baß liegende c.f. wird als „marcato" hervorgehoben und dynamisch kraftvoll gesteigert. Der Schlußnote des Motives gibt Reger bei ihrer Verwendung in den andern Stimmen ein leichtes staccato oder portato. Ebenso behandelt er auch das folgende Vorspiel „Christ lag in Todesbanden". Das Choralmotiv wird in allen Stimmen in gleicher Weise, wie auch die später im Baß einsetzende Melodie durch eine schlichte Bogenführung, bzw. eine besondere Akzentgebung ausdrücklich herausgehoben. Eine einfache Phrasierung kennzeichnet auch die Mittelstimmen. Auf die sorgfältige dynamische Abschattierung und den mystisch verdämmernden Schluß sei besonders hingewiesen.

Künstlerisch wertvoll ist die Bearbeitung von Nr. 10 „An Wasserflüssen Babylon". Abweichend von der sonstigen Diminutivform des fünfstimmigen Notenbildes wird der c.f. (Takt 7) durch größeren Notendruck gekennzeichnet. Im weiteren Verlaufe des Stückes (Takt 19 ff) legt Reger den c. f. in eine tiefere Stimme, um die Melodie klarer abzuheben und dem Manualwechsel der Orgel Rechnung zu tragen. Durch Oktavverdoppelung (Takt 40 ff) und Verdreifachung (Takt 46 ff) erzielt er eine prächtige Klangintensität. Wiederum trägt eine ausgeprägte Akzentgebung zur motivischen Verdeutlichung und besseren Hervorhebung des gleichzeitig erklingenden c.f. bei. Beachtenswert erscheinen auch die gewaltige dynamische Steigerung und der überaus zarte Ritardandoschluß.

Auch in den folgenden Choralvorspielen, in Nr. 11 „Schmücke dich, o liebe Seele" und Nr. 12 „Nun danket alle Gott" finden wir als besonderes Kennzeichen eine Klarheit der Linienführung, zu der neben einer einfachen Phrasierung Akzente und Stimmverstärkungen wirksam beitragen. Im ersten Stücke berücksichtigt Reger die Bach'schen Verzierungen kaum, während er im zweiten Vorspiel (Takt 23) den von Bach ausdrücklich als cis bezeichneten Ton in c abändert. Auch den Bach'schen Triller (Takt 16) läßt er außer acht.

Es ist beschämend, daß die ausgezeichneten Regerschen Bearbeitungen bis heute noch nicht die genügende Beachtung gefunden haben. Bieten sie doch namentlich den Organisten eine Fülle wertvollster Vergleichsmomente, die zum Verständnisse einer tief musikalischen Erfassung Bachs wesentlich beitragen.

d) Die viersätzige Orgelsuite op. 16.

Während der Bearbeitung der Bach'schen Werke beschäftigte sich Reger unablässig mit den Plänen einer viersätzigen Orgelsonate in emoll. Die Konzeption dieser 4 Teile: Introduzione, Tripelfuge in emoll, Adagio in Hdur über den Choral „Es ist das Heil uns kommen her" und Passacaglia in emoll wurde schon 1894 entworfen, wie sein Brief vom 12. 11 an A. Smolian bezeugt. Jedoch gibt er dem Werke bei der endgültigen Formulierung durch die einheitliche Zusammenfassung von Introduktion und Fuge, sowie durch die Ergänzung eines Intermezzos, besonders aber durch die Verwendung der beiden Choralmotive „Aus tiefer Not" und „Wenn ich einmal soll scheiden" im Adagio eine tiefere, seine eigene seelische Bedrängnis dokumentierende Bedeutung. Die große, „den Manen Joh. Seb. Bach's" zugeeignete, nunmehr Orgelsuite benannte Tonschöpfung ward am 19. 5. 1896 vollendet [39]).

Daß Reger auch von der Zeitströmung, insbesondere von den Franzosen beeinflußt wurde, zeigen einmal wesentliche Momente der Introduktion (cf. Takt 5—11), wie auch die Verwendung des Charakterstückes der Romantiker als III. Satz der Suite. Bemerkenswert in diesem für Regers späteres Schaffen grundlegenden Werke ist die einheitliche Geschlossenheit. Introduzione und Fuge sind nicht nur durch die der Einleitung und dem Fugenschlusse gemeinsamen Elemente organisch verbunden, sondern auch das I. und II. Hauptthema der Tripelfuge wachsen aus den Stimmungsboden der Introduktion heraus. So zeigt das fugierte Motiv der Einleitung (Takt 13) eine, wenn auch rhythmisch veränderte, so doch intervallmäßig genaue Uebereinstimmung mit dem Kopfmotiv des I. Themas, während das II. Hauptthema dieselben Erscheinungsmerkmale wie das Anfangsmotiv aufweist.

Charakteristisch ist hierbei die Verwendung des N 6, der in der Introduzione wie ein Aufschrei, frei dissonant über dem Orgelpunkt der Tonika einsetzt. In den beiden Fugenthemen, sowohl im tonal geweiteten und harmonisch freizügigen I. Thema, wie auch im II. leitetonartigen Motiv wird derselbe Akkord einmal durch die strenge Diatonik, ein ander Mal durch die Leitetontendenz gemildert.

Die qualvolle Stimmung der Introduktion kommt in einer überaus reichen Chromatik packend zum Ausdruck. So drängt die Umfärbung des im dritten Takt nochmals wiederholten Notschreimotivs zu einer durch die wuchtigen Sechzehntelbässe kraftvoll unterstützten Wendung nach fismoll

[39]) Es ist nicht anzunehmen, daß Reger, der nach Uebersendung des Werkes an J. Brahms von diesem (März 1897) ein freundliches Dankschreiben erhielt, fernerhin mit Brahms in einem regen Briefwechsel gestanden hat, wie Unger S. 25 behauptet. Denn bekanntlich starb Brahms schon am 3. 4. 1897.

und mittels des N 6 überraschend nach Fdur. Das jetzt synkopisch verwandte, erweiterte Anfangsmotiv (Takt 8) bereitet, vom Tenor imitierend unterstützt, eine weitere Ausweichung nach fmoll vor. Kaskadenförmig übernimmt der Baß dann die Führung, um in ein aus dem Anfange gewonnenes Motiv (Takt 10) überzugehen. Auch die übrigen Stimmen nehmen, sich chromatisch übersteigernd, dieses Motiv in der Grundform und Gegenbewegung auf. Die Erregung wächst bis zum Siedepunkt, da ertönt plötzlich recitativo der beruhigende Gesang der Oberstimme und schließt den I. Teil mit dem nun kadenzierend verwandten Anfangsmotiv ab.

Der II. Abschnitt wird fast ausschließlich von einem diatonisch zur Quarte fortschreitenden Motiv (vergl. Takt 8 und 10) bestritten, das successiv von den einzelnen Stimmen aufgenommen und nach Erreichung der Fismolltonart wieder durch die chromatisch in Oktaven aufsteigende Baßbewegung abgelöst wird. Auch der N_6 tritt bei den arpeggierend begleitenden Akkorden bedeutsam hervor. Der jähe Ausbruch einer erneuten Erregung verströmt mit dem nun wieder in der Grundform und Gegenbewegung imitierend durchgeführten Quartenmotiv. Von einem Trugschluß nochmals unterbrochen, klingt die Introduzione mit einem durch den N 6 wirkungsvoll hervorgehobenen Dominantschluß aus, um attacca zur Fuge überzugehen. Die teils akkordisch gehaltene, teils gebundene, kühn chromatische, modulationsreiche Einleitung weist unverkennbar die Merkmale der freien Phantasieform auf.

Die im Gegensatz zu der knappen Einleitung breit angelegte Tripelfuge weist vier Hauptteile auf. In dem I einführenden Teil (Takt 44) wird der Kreis des I. Themas zweimal durchlaufen. Auch hier wird der Einschnitt der beiden Zyklen (Takt 22) durch einen kadenzierenden Tonikaabschluß gekennzeichnet, in den bereits der Anfang des zweiten Themenrundlaufs hineinklingt. [40]).

Die II. Durchführung (Takt 44—75) verarbeitet im ersten Rundgange die thematische Umkehrung (Takt 44—56). Im weiteren Verlaufe dieses II. Teils erklingt das I. Thema dann in der Grundform und Umkehrung noch dreimal und gipfelt (Takt 71—73) in einer Engführung zwischen Alt und Tenor über dem Orgelpunkt der Dominante. Bemerkenswert sind

---

[40]) Eine besonders breit angelegte Kadenz zur parallelen Grundtonart G-dur (Takt 44), sowie die Lichtung der Fuge zur Zweistimmigkeit (Umkehrung des Themas und ein neuer, von seinem Vorgänger abweichender fester Kontropunkt, vgl. auch die reichen Modulationen Takt 61—75) stützt die These, daß der I. Hauptteil zwei regelrechte Durchführungen enthält. Die Zäsur ist zwar nicht so einschneidend, wie in der dmoll-Fuge. Jedoch ist der Gedanke, das Thema durch seine Umkehrung abzulösen neu und erscheint hier zum ersten Male. Im Gegensatze zu Gatscher sei daher eine Vierteiligkeit der Tripelfuge mit vier getrennten Durchführungen festgestellt.

die reichen Modulationen (Takt 61—75) die deutlich die Merkmale einer II. modulatorischen Durchführung erkennen lassen. Auch hier wird das neue Thema des III. Teils bereits in die der Kadenz angehängte Schlußbestätigung (Takt 74) hineingewebt. Dieses neue II. Thema erhält durch den die Spitze des Kopfmotivs bildenden N 6 zum I. Thema nahe verwandte Beziehungen.

Die III. Durchführung (Takt 75—107) gliedert sich in zwei Unterteile, die beide je einen Themenkreis durchführen. Der zweite (Takt 86) beginnende Rundgang des II. Themas verwendet gleichzeitig einen neuen ständig wiederkehrenden Gegensatz, aus dem sich allmählich immer bestimmter das III. Thema der Tripelfuge entwickelt. Während der erste Unterteil nach cismoll kadenziert (Takt 87), auch hier wieder die Thematik des zweiten Zyklus mit dem Abschluß verwebend, schließt der zweite Abschnitt (zugleich auch der des III. Hauptteils) mit einer breiten in der Oktavversetzung nochmals wiederholten Kadenz in der Grundtonart ab (Takt 107). Hierbei wird das Kopfmotiv zweimal melodisch verwandt.

Der IV., zunächst zweistimmig gehaltene Hauptteil (Takt 107—151), der sich ebenso wie der III. durch eine Zäsur scharf abhebt, zerfällt gleichfalls in zwei Abschnitte und eine gewaltige Schlußsteigerung über dem Orgelpunkt der Dominante. Dem gleichzeitig durchgeführten I. und III. Thema folgt (Takt 110) die Vereinigung aller drei Themen. Unmittelbar darauf werden diese dann zusammen noch dreimal regelrecht durchgeführt. Mit der Rundung dieses synthetischen Kreises wird die Tripelfuge vierstimmig. Es ist bemerkenswert, daß ein neuer (Takt 23) als vierte Stimme hinzutretender Kontrapunkt bei der letzten das Werk krönenden Synthese (Takt 135 ff) beibehalten wird.

An die Zyklen der Themenvereinigung reiht sich zunächst (Takt 126) über dem im Basse erklingenden II. Thema die dreifache Engführung des I. Themas. Ihr folgt nach einem kurzen, das Schlußmotiv sequenzartig weiterspinnenden Zwischensatze über dem wieder im Baß liegenden II. Thema die zweite Engführung des I. Themas zwischen Tenor und Sopran (Takt 133). In diesen zwei kanonischen Führungen wird nur der Vordersatz des I. Themas verwandt, im Gegensatze zu den späteren über dem Orgelpunkt das I. Thema vollständig durchführenden Engführungen (Takt 142 ff). Beachtenswert ist (Takt 138) der mittels des N_6 den zweiten Unterteil wirkungsvoll krönende Dominantschluß, an den sich über dem achttaktigen Orgelpunkt der zunächst dreistimmig gehaltenen Fuge die Vereinigung des I. und II. Themas reiht. Mit dem fanfarenartigen Eintritt der vierten Stimme (Sopran (Takt 141) beginnt eine neue Kette von Engführungen des gleichzeitig in der Grundform und Gegenbewegung auftretenden II. Themas, die schließlich mit der ständig sich erweiternden Mehrstimmigkeit zu dem im fff erstrahlenden, akkordisch begleiteten I.

Thema führt und nach einem Trugschlusse in das Motiv der Einleitung übergeht. Namentlich durch die nochmalige Wiederholung des scharf rhythmisierten Introduktionsmotivs wird auch die Verschmelzung von Introduktion und Fuge gewährleistet.

Erwähnt sei (Takt 146) die Scheinengführung des I. Themas, sowie die im Baß gebildete dissonierende Kombination des I. und II. Themas, an die sich nochmals der Vordersatz des I. Themas in Verbindung mit dem II. Thema anschließt. Zugleich mit dem (Takt 148) in der Melodie erfolgenden Eintritt des II. wird auch das I. Thema weitergeführt. Ueberraschend wirkt am Schlusse der starke Kontrast extremster, schroff nebeneinanderstehender Stärkegrade. Das wiederholte plötzliche Zusammensinken aus dem fff in das geheimnisvolle ppp unterstützt in Verbindung mit dem aus dem Allegro auf das Andante und weiterhin auf das Adagio reduzierten Zeitmaß die erschütternde Wirkung des Abschlusses. Nach einer trugschlußartigen Wendung (Cdur) endigt das Stück mit dem Edur-Akkord. In den letzten Takten, die mit dem Uebergang in den Phantasiestil nochmals alle Motive zusammenfassen, klingt noch einmal spontan die große Verzweiflung auf. Die Verknüpfung des Einleitungsmotivs dient somit vornehmlich der einheitlichen Geschlossenheit des ganzen Werkes und leitet mit dem verdämmernden Adagioschlusse trefflich zum II. Satz über.

Das elegisch trotzige, sorgfältig gegliederte I. Thema der Tripelfuge weist melodisch feine Konturen auf und hat als besonderes Merkmal die dorische Sexte. Seine harmonische Ausdeutung wird durch den in der Verbindung von Thema und Kontrapunkt zutage tretenden N 6 bedeutsam verstärkt. Die gesteigerte harmonische Aktivität steht hier gleichsam an der Spitze (vgl. Gatscher S. 83) und wird durch die aus der Variabilität der Stufen resultierende Erweiterung der Tonalitätsbeziehungen bestimmt. Eigenartig berührt der durch die Auftaktigkeit des Themas bedingte trillerartige Abschluß mit der weiblichen Endung. In diesem Zusammenhange sei auch erwähnt, daß sämtliche drei Themen und vier gleichbleibende Kontrapunkte der Tripelfuge dreitaktig gebildet sind. Reger vermeidet hier, wie auch schon früher, die symmetrische Bildung von viertaktigen Gruppen.

Der sich dem I. Thema beigesellende feste Gegensatz ist in seinem Stimmungsgehalte sowohl melodisch, wie auch harmonisch vom Hauptthema völlig abhängig. Abgesehen von kleinen rhythmisch-melodischen Veränderungen (z. B. Takt 15/16) begleitet er das Thema obstinat bei seinem ersten Kreislauf. Infolge der thematischen Verknüpfung mit dem kadenzierenden Tonikaschluß bringt der zweite Zyklus des ersten Themas unmittelbar (Takt 21 ff) die erste Variante des Kontrapunktes und später (Takt 27 ff) eine zweite, die Konturen verschleiernde Veränderung, im Gegensatz zu den beiden anderen normal verlaufenden Bildungen des Gegensatzes. Es

ist hierbei beachtenswert, daß ein zugleich mit der Dreistimmigkeit der Exposition in der Oberstimme auftretender zweiter Kontrapunkt (Takt 7) ständig mit dem I. Thema und seinem ersten Gegensatz erklingt (cf. Takt 14 im Alt) und auch bei den zwei oben erwähnten Variationen des ersten Gegensatzes (Takt 21 und 27) dieselben Veränderungen erfährt. Diese Varianten treten bei den zwei übrigen Themeneintritten des zweiten Rundganges noch stärker in die Erscheinung, im Unterschied zu dem hier normal verlaufenden I. Kontrapunkt. Wir sehen also in der I. Durchführung neben dem I. Thema zwei feste Gegensätze, die beide durch die variable Behandlung eine besondere Bedeutung erhalten.

Die II. Durchführung führt zugleich mit der Umkehrung des I. Themas einen völlig neuen, von seinen Vorgängern abweichenden Kontrapunkt durch [41]), der während des ersten von Takt 44—56 reichenden Themenkreises außer einer kleinen Variante (Takt 54 ff) unverändert beibehalten wird. Im zweiten Themenrundgang, dem abgesehen von der in moll (Takt 64) auftretenden Umkehrung das Thema in der Grundform unterlegt wird, treten auch unverkennbar als Gefährten die zwei alten Gegensätze der I. Durchführung auf (cf. Takt 61 im Alt und Baß, wie Takt 69 im Sopran und Tenor), während die Umkehrung an ihrem starren Kontrapunkt des vorhergehenden Themenkreises festhält. Sogar in der Engführung(Takt 71 ff) wird dieser alte Gegensatz beibehalten. Die reiche Verwendung der festen Kontrapunkte verfolgt sicherlich den Zweck, einmal eine möglicht konzentrierte Geschlossenheit der Fuge zu erzielen, dann aber auch die Einführung des aus dem I. Gegensatze gebildeten II. Hauptthemas vorzubereiten. Auch dieses II. Thema ist schon infolge der gemeinsamen Bindeglieder bezüglich der Struktur und des Stimmungsgehaltes dem I. durchaus adaequat. Der hier die melodische Spitze bildende N 6 unterstreicht die harmonische Intensität des I. Themas nachdrücklich und bestimmt zugleich die weitere Entwicklung der Tripelfuge. Auffallend ist in diesem III. Hauptteil (Takt 75—107) die bis zum letzten Themeneintritt (Takt 99) konsequent durchgeführte Dreistimmigkeit, wie auch am Schlusse (Takt 106 ff) die in der nochmaligen Schlußbestätigung das Kopfmotiv des II. Themas hervorhebende Kadenz.

Ein fester Kontrapunkt bildet sich in diesem III. Teil erst zu Beginn des II. Kreislaufes. Dieser zum II. und somit auch zum I. Thema stark kontrastierende Kontrapunkt entwickelt sich allmählich zum III, durch eine leidenschaftliche Erregung und rhythmische Prägnanz gekennzeichneten Thema. Die akzentartige Verwendung des in entgegengesetzter Richtung verlaufenden Septimensprunges läßt ihn zum I. dieselben Intervall-

[41]) Wenn Gatscher (S. 86) feststellt, daß dieser Kontrapunkt auf den vorhergehenden Teil (Takt 37—39) Bezug nehme, so kann ich in dem hier für als Beleg angeführten Pedalmotiv keine maßgebenden Berührungspunkte finden.

merkmale aufzeigenden Thema in besondere Beziehung treten und führt bei der späteren Synthese zu rhythmisch bemerkenswerten Ablösungen. Infolge seiner rhythmischen Differenziertheit tritt dieses III. Thema stark zurück. Wenn es auch zu Beginn des IV Hauptteils (Takt 107) zugleich mit dem I durchgeführt wird, so erscheint es im Pedal überhaupt nicht und weiterhin nur bei der Synthese der drei Themen. Beachtenswert ist die freie Umkehrung des III. Themas in der Oberstimme (Takt 97). Hier sei auch nochmals auf den wiederholt auftretenden neuen IV Kontrapunkt hingewiesen, sodaß also außer den drei Themen auch vier gleichbleibende Gegensätze in der Tripelfuge verwandt werden.

Im Gegensatze zum III. wird das II. Thema bei der dreifachen Engführung des I. zuerst (Takt 127) frei motivisch, dann (Takt 133 und 139) in der Urform und schließlich (Takt 149) in der kombinatorischen Verbindung mit dem I kurz vor dem Fugenschlusse durchgeführt. Infolge der thematischen Verknüpfung der einzelnen Teile — der Themeneintritt ist jedesmal in die Kadenz der einzelnen Teile hineingesponnen — treten die Zwischensätze im Vergleich zum früheren Fugenschaffen stärker zurück. Als erstes Zwischenglied vor der Rundung des I. Themenkreises der Exposition (Takt 10 ff) benutzt Reger die freie Motivik des I. Themas imitatorisch und gestaltet somit die Einheit der Form straffer. Aehnlich verfährt er (Takt 17) bei der sequenzartigen Verwendung des dem I. Thema entnommenen Schlußmotivs. Später (Takt 27 und 30 ff) variiert er dieses durch nachschlagende Terzenachtel und wendet es sequenzartig nach hmoll. In ähnlicher Weise behandelt er auch (Takt 36 ff) das sequenzartige Motiv imitaatorisch und prägt neue Gegenmotive. Durch sein konsequentes Verfahren erreicht er eine straffe Geschlossenheit der I. Durchführung.

Dasselbe Prinzip verfolgt Reger in den kurzen Zwischensätzen der II. Durchführung (Takt 56, 60 oder 68 und ebenso später bei Takt 95 ff), wo er das motivische Material dem III. Thema entnimmt. Auch im IV. Hauptteil (Takt 114, 121 und 130) finden wir dieselben sequenzartigen Fortsätze. Wir sehen also, wie er in den kurzen Zwischensätzen einmal seine Motive imitatorisch durchführt, ein andermal sie so lange herumschiebt, bis er die erstrebte Zieltonart erreicht hat. Hier folgt er wohl bewußt dem Bach'schen Verfahren. Rhythmische Veränderungen sind in der Tripelfuge selten anzutreffen. Nur gelegentlich wird der $^6/_4$ durch einen $^3/_4$ oder $^9/_4$ Takt ersetzt. Ein einzigmal macht Reger (Takt 94) quasi improvisato den Versuch durch die Viertelquartole fremde Rhythmen einzumischen. Während er hier die zweite Hälfte des $^6/_4$ durch einen $^9/_4$ Takt ersetzt, stellte er in der dmoll-Fuge wiederholt (so Takt 70 und 77) den dreiteiligen Rhythmen vierteilige entgegen und fügte auch $^2/_2$ Takte ein.

Die stereotype Verwendung des schon durch die Thematik bedingten N_6 trägt zur Geschlossenheit der Form mit bei und gibt auch zugleich

der Introduktion und Fuge eine eigenartige harmonische Färbung. Von der dmoll-Fuge hebt sich die Tripelfuge durch ein reicheres harmonisches Geschehen ab, das schon durch die bedeutungsvollere Ausprägung des Themas bedingt ist. So findet auch die Modulation eine stärkere Verwertung (Takt 51—75). Daß Reger bestrebt war den Typ der dmoll-Fuge hier zu erweitern und auszubauen, darauf weist schon die dem I. Thema beider Fugen gemeinsame gesteigerte harmonische Intensität deutlich hin. Beide Fugen verbindet die scharfe Abgrenzung der einzelnen Teile und die motivische Verknüpfung, die in der Tripelfuge noch stärker hervortritt. Auch in op. 16 steht der III, ebenso wie in der dmoll-Fuge, zum I. Teil in einem bemerkenswerten Verhältnisse. Während das II., aus dem I. Gegensatz hervorgegangene Thema, sowohl in seiner Gliederung, wie auch in seiner Harmonik dem I. Thema völlig angepaßt ist, — auch die tief alterierte Sekunde fällt rhythmisch mit der des I. Kontrapunktes zusammen — entspricht das III. Thema in seiner rhythmischen Praegnanz und seinem improvisierenden Charakter dem II. Thema der Doppelfuge aus op. 7. Ebenso wie in op. 7 das II., so wird auch hier das III. Thema im Baß niemals durchgeführt.

In gleicher Weise, wie in op. 7 wird auch nach der Engführung (Takt 129) des im Sopran erklingenden I. Themas die Weiterführung vom Basse übernommen. Dadurch werden dem sequenzartigen Zwischensatze neue Impulse zugeführt. Auch der Orgelpunkt vor dem Schlusse weist übereinstimmende Merkmale mit dem vorhergehenden Werke in der Verarbeitung des I. Themas zur Engführung auf. Obwohl die übrigen Themata keine Engführung zulassen, erzielt Reger insofern eine kraftvolle Steigerung, als einmal beide Themen zugleich auftreten, und anderseits die Engführung nicht nur in Parallel-, sondern auch in Gegenführungen zum Gipfelpunkt der gewaltigen Fuge hindrängt. Bemerkenswert sind auch hier die schärfer als in op. 7 hervortretenden betonten Akzentoktaven (cf. Takt 143), die verstärkten Stimmkreuzungen und die mannigfachen nachschlagenden Quinten und Oktaven, sowie die häufigen Kombinationen in den Schlußtakten (Scheinengführung des I. Themas, Ablösung des I. durch das II. Thema und gleichzeitige Weiterführung des I. in der Oberstimme), vor allem aber auch die zur reicheren Harmonik beitragenden Trugschlüsse.

Das beiden Werken gemeinsame Merkmal des N_6 erwähnten wir bereits mehrfach. Die mannigfache Verwendung des N_6 führt zu schroffen Querständen. Hierin dürfen wir auch ein Merkmal Regers erblicken. Auf die starken dynamischen Bezeichnungen mit ihren subtilen Abstufungen sei gleichfalls hingewiesen, während deren sparsame Verwendung in op. 7 dem Orgelspieler freien Spielraum läßt. Beachtenswert sind auch, wie schon bemerkt, die dynamischen Kontraste am Schlusse der Tripelfuge.

Kurzum, wir sehen in diesem Werk eine organische Weiterentwicklung des Fugenschaffens, die Regers eigenen Stil immer stärker hervortreten

läßt. „Die Durchdringung der linearen Elementarformen der Bach'schen Epoche mit einer aus innen heraus sich erweiternden reichen Harmonik" ist, wie Gatscher S. 97 bemerkt, in dieser Fuge in bestimmter Weise angebahnt. Als Uebergang zu den Weidener Orgelwerken bildet dieses wegen der Verarbeitung eines festen thematischen Materials, insbesondere des harmonischen Leitmotivs, einzigartige Stück ein wertvolles Glied in der Entwicklung der Regerschen Fugenkomposition.

Adagio. In Regers Fugenschaffen bildet der ppp Schluß mit den eigenartigen dynamischen Gegensätzen einen Einzelfall. Der starke Eindruck des Zusammensinkens nach der gewaltigen polyphonen Steigerung wird durch die Wendung zum Akkordstil der Phantasieform bedeutsam vertieft und gewährt uns in der trugartigen Ausweichung zum N 6, die I. und II. Thema noch einmal im zartesten pp erklingen läßt, wie der neunstimmigen Edur-Kadenz mit ihrem trugschlußartigen f Eintritt und dem im ppp verdämmernden Edur-Akkord einen Einblick in Regers seelische Bedrängnis.

Die große Not der Krise offenbart sich in dem tiefgründigen Adagio, das uns, wie H. Keller S. 221 bemerkt, in die Dämmerregionen der Seele führt. Die Einleitung des dreiteiligen Adagios mit ihrer an Bachs herrliches Choralvorspiel „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß!" gemahnenden Tonsprache erfährt im Mittelsatze eine bedeutsame Charakterisierung durch das fugatoartig verarbeitete Anfangsmotiv des Chorals „Aus tiefer Not", dem sich in der höchsten inneren Erregung, gleichsam als Erlösung aus dem seelischen Konflikt, die vollständig durchgeführte Melodie „Wenn ich einmal soll scheiden" beigesellt. Noch einmal klingt im Baß das Motiv „Aus tiefer Not" an, versöhnlich gemildert durch die Anfangstöne der ergreifenden Weise „Wenn ich einmal soll scheiden" und führt uns dann in die Reprise des I. Teils mit ihrer transcendentalen Tonsprache zurück.

Hier finden wir nach H. Keller S. 222 den Grundtyp aller späteren Regerschen Adagios, der in seinem die Seele ergreifenden Ausdruck kein derartiges Vorbild aufweist. Niemals mehr hat uns Reger später sein innerstes Empfinden so hüllenlos aufgedeckt. Parsifalstimmung durchweht den I. Teil des Adagios und zugleich eine hehre religiöse Mystik, wie wir sie in der Matthäuspassion und einzelnen Kantaten von J. S. Bach empfinden. Darauf weisen auch die Auflösung der reich verzierten synkopierten Melodie in 16tel- und 32tel-Bewegung wie die großzügige Führung des basso continuo hin.

Dem I. nur 2 Takte umfassenden, mit Vorhalten stark gesättigten Teil, dessen melodische Linie mit ihren Teilschlüssen in Edur, Fisdur, dismoll und gismoll deutlich zwei ungleiche Teile aufweist, steht der weit ausgesponnene II. Teil mit seiner leidenschaftlichen Erregung und ihrer Beschwichti-

gung gegenüber [42]). Der erste Abschnitt dieses Mittelsatzes mit seinem Fugato umspannt 16 Takte. Der unmittelbar auf die zyklische Exposition des Choralmotivs „Aus tiefer Not" folgenden ersten Engführung zwischen Alt und Tenor (Takt 16) tritt unter Heranziehung von zwei Hilfsstimmen und unter gleichzeitiger Verwendung des festen, ständig mit dem Choralmotiv zugleich wiederkehrenden chromatischen Gegensatzes in kraftvoller Steigerung eine zweite Engführung zwischen Sopran und I. Baß über dem 3½taktigen Orgelpunkte der Dominante entgegen (Takt 17).

Nach einer breiten, gleichzeitig das variierte Choralmotiv im I. Baß zu Ende führenden Kadenz (Takt 19) schließt das Fugato des sechsstimmigen Satzes nach mannigfachen Ausweichungen (fismoll, Hdur, Trugschluß von emoll) mit der Dominante von hmoll ab. Dem durch reichste Chromatik gesteigerten Choralmotiv wird der variierte Gegensatz in den mannigfachsten Kombinationen, wie in der Engführung, in Verbindung mit dem Choralmotiv und in der Umkehrung entgegengestellt. Das unbestimmt Schillernde der Choralmelodie, das Schwebende dieses Sätzchens zwischen Dur und moll, die wie Kreuzesnägel aufhämmernden Oktavschläge im Baß (Takt 24 ff), alle diese Momente drängen zum Höhepunkt einer schier unerträglichen Erregung. Wie eine Erlösung aus diesen sich bis zum fff ballenden Schicksalsgewalten setzt plötzlich im pp, wie aus weiter Ferne, die Melodie des trostbringenden Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden" „quasi recitativo" im Adagio ein.

In der feinen dynamischen und harmonischen Behandlung bildet der teils unbegleitete, teils vierstimmig gesetzte Choral ein Meisterwerk. Die Zusammenfassung der beiden Choralmotive am Schluß des zweiten Teils (Takt 36 ff), in ihrem schlichten kontrapunktischen Gewande leitet zur Reprise über und wird somit Symbol der sich zum inneren Frieden durchgerungenen Seele. Wiederum tiefste Versenkung in die religiöse Mystik, geheimnisvolle weltentrückte Stimmung. Bemerkenswert in diesem sich einem A. Bruckner würdig anreihenden Adagio ist der häufige, die mystische Stimmung vertiefende Gebrauch des N_6.

Der III. Satz „un poco Allegro, ma non troppo" ist ein Stück echt bajuvarischen Humors. Intermezzo bezeichnet Reger selbst dieses Stück. In der Tat findet der Komponist, wie H. Keller S. 223 feststellt, „keinen anderen Ausweg als den des Verlegenheitshumors". Reger greift das von den Franzosen Guilmant, C. Franck und Widor, sowie von Rheinberger her beliebte romantische Charakterstück auf. In der Form und An-

[42]) Hier sei nochmals der immer wieder, so auch bei Bagier auftauchende Irrtum berichtigt, daß der Satz sich auf Bachs geistlichem Lied „Komm süßer Tod" gründe. Denn diese Weise findet hier überhaupt keine Verwendung.

lage haben wir hier den Alternativsatz eines Scherzos mit seinem Trio (cf. Guilmant op. 80). Seltsam ist im I. Teil nach der kanonisch strengen Durchführung die wiederholte dreitaktige homophone Durchbrechung, mit der Reger auf sein Klavierstück op. 17 Nr. 2 „Hasche mich" zurückgreift. Er setzt jedoch das motivische Material, wie auch die akkordischen Episoden, in klare Beziehungen zueinander. Diese eigenartige Vereinigung des gebundenen und akkordischen Stils ist ebenso bemerkenswert, wie die Bevorzugung der drei- bzw. sechstaktigen Gruppen und die Vorliebe für weibliche Endungen bei der Kadenzbildung.

Der I. Teil gliedert sich in 3 Abschnitte. Den ersten sechstaktigen Abschnitt in emoll wiederholt Reger wörtlich und versetzt ihn nach Gdur. Dem rhythmisch veränderten, aus dem ersten Gedanken gewonnenen Gegenmotiv (Takt 13—18) stellt er in den nächsten 5 Takten einen erweiterten Gedanken entgegen. Eine homophon gehaltene Steigerung führt den ersten Teil zu einem reizvollen kanonischen Abschluß.

Im Mittelteil benutzt er in reichster modulatorischer Gestaltung dasselbe Material des vorhergehenden Abschnittes. Bemerkenswert ist die harmonische Umdeutungstechnik. So wird (Takt 42) fismoll auf Gdur bezogen und ein Takt später Fdur auf Edur. Vermittelnder Akkord ist hier wieder der N_6. Die akkordische Durchbrechung wird durch eingefügte Sechzehntel beweglicher gestaltet und deutet somit, zumal in der reichen Modulation die Durchführung an. Der konzentrierte Mittelteil umfaßt nur 18 Takte.

Die Reprise wird infolge der auf 5 Takte zusammengedrängten akkordischen Erweiterung des Motivs (Takt 70—74, cf. Takt 19—24) um einen Takt verkürzt. Anmutig ist die Linie des streckenweise als Doppelpedal geführten Basses zu dem im Abstande eines Achtels in der Oktave triomäßig durchgeführten kanonischen Spiel. Erwähnt seien auch die klanglichen Effekte des farbenreichen Intermezzos.

Das Trio führt Reger im gebundenen Stil, teilweise kanonisch durch. Die siebzehntaktige Anfangsmelodie wiederholt er (Takt 19) in der Vertauschung der Stimmen notengetreu und verkürzt sie um 4 Takte. Beachtenswert ist die Kanonik im Mittelteil des dreiteiligen Trios (Takt 30 bis 39). Die Rückführung zur üblich verlaufenden Reprise geschieht wieder durch ein sequenzartiges Motiv, das Reger in chromatischer Steigerung konzertierend solange wiederholt, bis er die Zieltonart Edur erreicht hat. Bemerkenswert erscheint auch im Trio die orgelpunktartige Baßführung mit ihren obstinaten, burschikosen Oktavsprüngen, die dem lyrischen Charakter des Trios durchaus angepaßt ist. Neben der stark ausgeprägten Alterationsharmonik, die auch in trugartigen Wendungen zum Ausdrucke kommt, sei die motivische Kleinarbeit und die Konzentrierung auf das motivische Material besonders hervorgehoben.

Die **Passacaglia** zeichnet sich durch eine vorbildliche Geschlossenheit der Form aus. Den einheitlichen Zusammenhang mit dem I. Satze, zu dem die Passacaglia auch bezügl. ihrer Ausdehnung in einem entsprechenden Verhältnisse steht, wahrt Reger dadurch, daß er einmal beim Passacaglienthema auf das Fugenmotiv, dann aber auch in der 28ten Variation auf das Anfangsmotiv der Introduktion zurückgreift und so das gesamte Werk nochmals einheitlich zusammenfaßt.

Wir möchten annehmen, daß Bach's Passacaglia in cmoll, die Reger ja kurz zuvor für Klavier bearbeitet hatte, ihm bei der Konzeption seines Werkes Vorbild war. Es ist jedoch bemerkenswert festzustellen, daß Reger auch von der 1885 geschriebenen emoll-Passacaglia der IV. Symphonie von Brahms stark beeinflußt wird. Wir betonten bereits (S. 53) im Kapitel der Bachbearbeitungen die symmetrische Zweigliederung der Passacaglia und sahen, wie sich um die beiden mittleren, den Kernpunkt bildenden Gruppen 10 und 11 die übrigen in einer Zusammenfassung zu je 2, 3 und 4 Variationen so gruppierten, daß der II. Teil als Spiegelbild dem I. entspricht.

Auch bei Max Reger haben wir in den 29 Variationen der emoll-Passacaglia nach der 15. Gruppe eine starke Zäsur, die schon äußerlich in der veränderten Tonart (Edur) zum Ausdrucke kommt. Die Verwendung des N_6 im 6. Takte des ostinato, die in der 14. und 29. Variation besonders hervortritt, unterstreicht die zweiteilige Gliederung nachdrücklich. Der erste Abschnitt weist starke Spannungsmomente auf, während der zweite der Entspannung dient. Das psychologische Zentrum bilden auch hier die 5 mittleren Gruppen 13—17. Trotzdem Reger im allgemeinen zwei Variationen zusammenfaßt, sind doch stets je 6 Gruppen übergeordnet, so daß sich zweimal 6 Spannungsgruppen und analog ebensoviele der Entspannung um den Mittelpunkt konzentrieren.

Schon der achttaktige von starker Melodik erfüllte, der Phantasie reichsten Spielraum bietende ostinato weist in der Gangart verwandtschaftliche Beziehungen zu Bach auf. Dies zeigt sich trotz des fehlenden Auftaktes insbesondere im Rythmus des $^3/_4$ Taktes. In melodischer Hinsicht geht Reger zunächst auf das Hauptmotiv der Tripelfuge zurück, deren erste Melodietöne notengetreu mit dem Brahms'chen Passacaglienthema übereinstimmen. Auch bei Brahms haben wir den volltaktigen Anfang und jene feierlich ernste Grundstimmung, die durch das sinnende Gegenthema der 2. Variation bedeutsam vertieft wird. Gewähren die weiteren leidenschaftlichen erregten Gruppen nach H. Kretzschmar [43]) „das Bild eines haltlosen Seelenzustandes", so mutet nach dem überraschenden Harmoniewechsel (Edur) der jähe Ausbruch einer verzweifelten Stimmung am Schlusse „wie ein gigantisches Reißen und Rütteln an Ketten" an.

---

[43]) Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal Bd. I/II, Sinfonie und Suite S. 761 ff.

Während jedoch bei Brahms jeder Melodieton einen vollen $^3/_4$ Takt ausfüllt, finden wir bei Reger, wie schon bemerkt, den Bach'schen Rhythmus. Auch in der Entwicklung des Themas, das im Gegensatze zu der Brahms'chen stufenweisen Führung (Takt 3 ff). sprungweise fortschreitet, zeigt sich ein grundlegender Unterschied. Wie bei Bach, so gliedert sich bei Reger das Thema in zwei gleichmäßige Abschnitte mit dem obligaten Domminant- und Tonikaschluß. Bemerkenswert ist die besondere Verzahnung der rhythmischen Symmetrie der 8taktigen Melodie, wie sie namentlich in den Varianten in Erscheinung gelangt. Schon in den ersten Variationen tritt der Charakter einer weihevollen Stimmung hervor und wird verstärkt durch das große Pathos der Vorhaltswirkung, das uns an die Tonsprache R. Wagners gemahnt. Die übermäßigen Sept- und Nonenakkorde [44]) tragen dazu bei, daß Regers Musik einen besonders mystischen Gefühlsausdruck erhält.

Hervorgehoben sei insbesondere der in seiner chromatischen Führung der Mittelstimme stark an Wagners „Parsifal" erinnernde vorhaltartige Abschluß der ersten Gruppe. Diese zugleich von einer unsäglichen Trauer erfüllte Grundstimmung wird auch in den nächsten 5 Variationen beibehalten und verdichtet sich allmählich zu einer starken Erregtheit.

Im zweiten Abschnitte (Gruppe 7—12) mit seiner flehentlich gesteigerten Bitte zeigt sich ein völlig veränderter Gefühlsausdruck, der seine Auslösung in den zarten und innigen lyrischen Episoden der Gruppen 13—17 findet. Der zweite entspannende Teil symbolisiert den „Dankgesang eines Genesenen" und steigert sich namentlich in den Variationen 20, 22 ff zu einem unendlichen Jubel. Durch ein starkes crescendo wirkungsvoll unterstützt, drängt der Ausbruch der weltumspannenden Freude zu einem kraftvollen Höhepunkt (Variation 22—27), da klingt (Gr. 28) spontan wieder das Notschreimotiv der Einleitung mit seiner verzweifelten Stimmung auf, karrikiert durch die giokosen Triller des Basses und wird mit seiner leidvollen Sehnsucht und dem tiefen Schmerze zu einer das Herz ergreifenden Klage. Hier zeigt sich wieder der seltsame Kontrast des Humors und Schmerzes.

Ein typisches Merkmal ist auch in der Passacaglia wieder die allmähliche dynamische Entwicklung aus dem pp bis zum ff, das erst mit dem Anfang der 8. Variation erreicht wird und bei der 12. Variation zum fff anschwillt (cf. die Bearbeitung von Bachs Passacaglia). Ebenso jäh wie die zögernde dynamische Steigerung ist dann das Zurücksinken in das geheimnisvolle pp (Gr. 15). Eine erneute Crescendo-Welle bricht gen Schluß der 19. Variation plötzlich ab, um in ein pp überzugehen. Reger stellt hier, ebenso wie in seiner Bearbeitung der Bach'schen Passacaglia, einzelne

[44]) Von Wagner übernahm er auch das musikalische Pathos (vergl. seine quartenartig aufgebauten Vorhaltsakkorde wie z. B. c-f-b-e oder die Nonenwirkung in Klängen, wie c-fis-b-d).

Gruppen in einen starken dynamischen Gegensatz, so Nr. 20 und 22 (vergl. Bach Var. 10 und 11, 12 und 13 wie vor allem 15 und 16). Mit der 22. Gruppe strebt die dynamische Bewegung unaufhaltsam dem in der 28. und 29. Variation gipfelnden gewaltigen Höhepunkte zu. Mit vollem Werk allargando klingt das Stück aus.

Reger faßt, wie schon betont, stets zwei Variationen einheitlich zusammen. So entsprechen sich die beiden ersten der 29 Variationen rhtythmisch wie harmonisch, da Reger in Nr. 2 das vorher in den Mittelstimmen verwandte, in anmutiger Achtelbewegung fließende, mit Vorhalten durchsetzte Gegenmotiv nochmals wörtlich in der Oberstimme durchführt. Im Gegensatz zu Bach, der bei der 2. Variation zwar auch dasselbe motivische Material benutzt, jedoch diese 2. Gruppe in absteigender Linie, gleichsam als Ausklang der 1. Variation entwickelt, verfährt Reger bei seiner Entwicklung der 2. Gruppe umgekehrt.

Auch die 3. und 4. Variation weisen übereinstimmende Merkmale auf und verarbeiten motivisch frei das Material der ersten Gruppen. Während der Sopran eine vorhaltartige, dem Rhythmus des ostinato entsprechende Gegenmelodie bringt, mit ihren charakteristischen Viertelpausen auf dem 2. Taktteil, verlaufen die Mittelstimmen, teils vorhaltig synkopiert (Alt), in reizvoller Achtelbewegung. In der 4., mit Sechzehnteln durchsetzten Gruppe steigert sich die Aktivität. Das Kontinuum wird abwechselnd auf die drei Oberstimmen verteilt, nachdem der Sopran das auftaktige Dreiklangmotiv des Tenors aufgenommen hat.

Fließende Triolenbewegung durchflutet die 5. Variation. Das Triolenmotiv wird konzertierend durchgeführt; in der Oberstimme erscheinen wieder die durch Viertelpausen gekennzeichneten Einkerbungen. Durch motivische Steigerung und eine mit der nächsten Gruppe eintretende Erweiterung zur Fünfstimmigkeit erhalten diese beiden Variationen, die man auch mit Gruppe 1 und 2 vergleichen kann, einen besonderen Ausdruck. Die in Terzen- und Sextenparallelen auftretenden Triolenmotive werden, in Gegenbewegung sich ablösend, auf die Oberstimmen verteilt. Dieselben korrespondierenden Kennzeichen weisen auch die 2 nächsten Gruppen auf. Der lebhafte Fluß der Bewegung kommt in den das Baßthema umspielenden, in parallelen Sexten und Sechzehnteln verlaufenden Mittelstimmen trefflich zum Ausdruck. Anmutig ist die kontrapunktische Führung der Oberstimme. Analog der auf die Oberstimmen verteilten Gegenbewegung lösen sich in der 8. Gruppe die austerzenden Sechzehntel in reizvollen Nachahmungen ab.

In der 9. Variation greift der Baß die Bewegung der vorhergehenden Gruppen auf. Ueber dem in Sechzehnteln aufgelösten Ostinato strömen die mit verhaltenen Achteln durchsättigten Oberstimmen in ruhiger Kantilene dahin. Bei der 10. Variation ist die fließende Bewegung des Baßthemas in

ein die Melodietöne hervorhebendes Achtel und zwei nachschlagende Sechzehntel aufgelöst. Zu der ruhigen Viertelbewegung der akkordischen Mittelstimmen steht die rhythmisch verschobene, das Spiegelbild des Basses bildende Melodie in starkem Gegensatze. Die 11 Gruppe entspricht wieder Nr. 6. Denn auch in dieser siebenstimmigen Variation ist die Triolenbewegung so auf die oberen Stimmen verteilt, daß jedesmal in den letzten Ton der Mittelstimmen, bereits die Oberstimmen hineingreifen. Das Baßthema strömt gleichfalls in Triolen dahin. Endlich Nr. 12 bringt im fff, zum ersten Male das von vollen Akkorden begleitete Thema in der Oberstimme, dem der Baß in ruhigen Vierteln und Oktavverdopplungen einen wuchtigen Kontrapunkt entgegensetzt.

In den nächsten zwei Gruppen liegt das Thema wieder im Baß. Die Erregtheit des Ausdrucks, die sich bei Nr. 13 namentlich in den vorhaltartigen Achteln der Mittelstimmen zeigt, wächst mit der leidenschaftlichen Beweglichkeit von Nr. 14 und führt in der nächsten Variation (15) wieder abebbend zu der pp homophon behandelten 16. Gruppe. Hier enthüllt sich, insbesonders in den schmerzlich dissonanten Vorhaltswirkungen Regers Seele in ihrer tiefen Innigkeit. Diese zarte Stimmung wird bei Nr. 17 in dem Zwiegespräch der oberen Stimmen fortgesponnen. Die zweistimmig in Sexten bzw. in Terzen geführte lyrische Kantilene wird von den Mittelstimmen in Gegenbewegung beantwortet. Doch schon in der folgenden Variation bricht Regers Uebermut durch. Eine mit Trillern verzierte launisch frohe Führung der Oberstimme wird wirksam unterstützt durch die lebhafte Kontrapunktik der Mittelstimmen.

Die Gruppen 19 und 20 entsprechen der 5. und 10. Variation, einmal in dem konzertierenden Triolenrhythmus, dann in der gesteigerten, sich in den Mittelstimmen ablösenden Sechzehntelbewegung. Den staccato-Akkorden der Oberstimme folgt die gleichfalls staccato geführte synkopierte Baßmelodie.

Eine zarte lyrische Episode bietet sich in der nächsten anfänglich imitatorisch behandelten Variation. Ein Gegenstück dazu bildet die zweistimmige Gruppe 22. Der in der Oberstimme erklingende ostinato wird von Sextolen kontrapunktisch umrankt. Das dann (Var. 23) in die Mittelstimme verlegte Thema verschleiern die beiden Außenstimmen in reizvoller Sechzehntelbewegung; die auch in Nr. 24 beibehalten wird. Hier wird dem wieder im Sopran auftretenden Thema die rhythmisch korrespondierende Gegenmelodie des Basses entgegenstellt. Mit der 25. Variation geht das Thema endgültig in den Baß über, zunächst verziert durch glissando in einem vorhaltartigen Akkord gipfelnde Arpeggios, dann durch akkordisch begleitete Sechzehnteltriolen. Beachtenswert ist hierbei (Nr. 26) die ausdrucksvolle Gegenführung der Mittelstimme.

Die zum zweiten Höhepunkt drängende Steigerung gestaltet sich immer kraftvoller. Das Baßthema löst Reger (Gr. 27) in ein Achtel und die aus

einem Sechzehntel bestehende auftaktige Reperkussion auf. Wie Keulenschläge fallen die akkordischen Sechzehntel in die Zäsuren der Baßtöne und kontrapunktieren die in erregten Zweiunddreißigsteln fließende Mittelstimmen. Mit dem giocoso geführten Baßthema, zu dem die schmerzlich dissonanten vorhaltartigen Oberstimmen seltsam kontrastieren, wird in Nr. 28 der Gipfelpunkt erreicht. Rhythmisch scharf geprägte Gegenmotive in den oberen Stimmen türmen sich auf.

Ein wuchtiges vorhaltdurchsetztes Akkordmassiv läßt das Werk (Gr. 29), nochmals in das Motiv der Introduktion einmündend, in einem breiten ff Schluß ausklingen. Auch hier wird, ebenso wie in der Tripelfuge, durch die nochmalige Verwendung des Einleitungsmotivs die Einheit der Suite nachdrücklich betont. Bedeutsam tritt wieder der N_6 hervor. Bemerkenswert sind gleichfalls die der konsequenten Linienführung entspringenden verstärkten harmonischen Reibungen und besonders die rhtythmischen Steigerungen, die durch eine Synkopierung wirksam gefördert werden. Jegliche Phrasierungsbezeichnungen vermeidet Reger auch hier wieder.

Das prächtige, einen unerschöpflichen Reichtum der Phantasie offenbarende Werk zeigt die Grundzüge seines späteren Passacaglienschaffens. Neben einer herben Gefühlskeuschheit finden wir eine unsägliche Trauer. Hier zeigt sich deutlich Regers Antagonismus: er will die ihn bedrückende Menschheit überwinden, zerbricht jedoch an der Einsamkeit. Reger hat, wie seine späteren Orgelstücke op. 33, die dmoll-Passacaglia (1899), op. 63,6, op. 127 u. a. bekunden, das Verdienst, die im 19. Jhdt. so stark vernachlässigte Form wieder zu Ehren gebracht zu haben.

e) Die zwei- und dreistimmigen Kanons für Klavier, sowie andere unter dem Einflusse der Orgelkomposition entstandene Klavierwerke

Die 111 aus dem Jahre 1895 stammenden Kanons sind zweifellos das kontrapunktische Meisterstück des Wiesbadener Schaffens. Das vom Klaviersatze losgelöste, den Orgelstücken nahe verwandte Werk fällt auch rein zeitlich mit der Entstehung der Orgelsuite op. 16 zusammen. In einer ausführlichen Vorrede begründet Reger sein Streben, im Gegensatz zu früheren Erscheinungen die verschiedensten Arten von Kanons zu bringen. Er hofft aber, daß die eine vollständig gleiche Ausbildung der beiden Hände bezweckenden Stücke als Vorübungen für das polyphone Spiel wohl benutzt werden können.

Das zweiteilige instruktive Unterrichtswerk ist nach Lindners Ansicht S. 103 ursprünglich wohl als eine Fortsetzung der Kanons von K. M. Kunze op. 14 geplant gewesen. Deshalb hat Reger auch selbst das I. Heft, im Gegensatz zum II., mit Fingersatzbezeichnungen versehen. Trotz der hohen Kunstfertigkeit zeigen die 63 zweistimmigen Kanons eine durch den Charakter der Form begründete Sprödigkeit. Daher sind nur die-

jenigen Stücke bedingt zum Klavierunterricht zu verwenden, die eine zweiteilige Form aufweisen.

Bei einer näheren Betrachtung fällt namentlich die Ungleichmäßigkeit des vorliegenden Werkes auf. Regers Vorliebe für kurzatmige Melodik bestätigen die längeren Themen von Nr. 9 und 10. Während in Nr. 9 die jähe modulatorische Wendung des Themas die Schlußwirkung beeinträchtigt, wird in der sieben Töne umfassenden Melodie von Nr. 9 die Dominantspitze zu stark betont und eine unschöne Sprödigkeit des Klanges herbeigeführt. Störend wirken die eigenwilligen harmonischen Reibungen in Nr. 11 (Takt 13, wo man eigentlich es und des statt e und d erwartet, sowie Takt 19 und 29) oder in Nr. 24 (Takt 19) und schließlich in Nr. 49 (Takt 26). Allzu plötzliche modulatorische Ausweichungen und Schlußwendungen erweisen sich in Nr. 6, 17 u. 33 als sichtliche Mängel.

Seltsam ist auch im I. Teil von Nr. 3 der unrhythmische Abschluß auf dem letzten Achtel. Diesen bei Nr. 4 gleichfalls auftauchenden Schönheitsfehler beseitigt Reger dort dadurch, daß er den Schlußton an die Anfangsnote anbindet und somit die rhythmische Symmetrie wieder herstellt. Hier folgt er der Riemannschen Manier (vergl. Nr. 5, 6, 11 u. a.). Eigenartig ist auch die jähe Schlußwendung nach Bdur in Nr. 11. Statt des erwarteten cmoll-Abschlusses finden wir eine blitzschnelle Rückführung nach Bdur. Den gleichen Fall haben wir in Nr. 24 (Takt 19). Der Ton c geht überraschend von dmoll nach amoll, während die aufsteigende Bewegung eigentlich den Leiteton cis erfordert hätte.

Kurzum, noch eine Reihe von eigenwilligen, sich aus der Konsequenz der Stimmführung ergebenden Reibungen und plötzlichen Wendungen könnte angeführt werden. Demgegenüber sind aber die bis zum Schluß durchgearbeiteten Volkslieder-Kanons, wie Nr. 18 „Letzte Rose", Nr. 29 „Kuckuck" und Nr. 46 „Heil dir im Siegeskranz" vorzüglich gelungen. Bei den zwei letzten ist die im weiteren Verlaufe des Kanons prächtig variierte Melodie von besonderem Reiz. Neben den Volksliedmelodien, von denen hier noch Nr. 2 „Wohlauf noch getrunken" und Nr. 6 „Suse, liebe Suse" [45]) erwähnt sei, verwendet Reger mit Vorliebe Bach'sche Themen, so in Nr. 12, 15, 23, 26, 31, 48, 49, 56, 58, 59 und 60. Daneben finden sich in anderen Stücken Bach verwandte Motive. Gerade diese im Bachstil gehaltenen Kanons, wie auch die klangschönen Nr. 11, 13, 18—21, 29, 32, 43—46, 52, 53 und 55 sind fast ausnahmslos Sätzchen, denen kurze Motive zugrunde liegen.

In Nr. 58 und 59 führt Reger dasselbe Motiv aus der 3. Fuge des Wohltemp. Klaviers (Bd. I) zweimal in der Oktave kanonisch durch, und zwar zunächst im Abstande von 1½ Takten, dann in dem eines Achtels. Die zweite Bearbeitung übertrifft die erste weitaus an Kunstfertigkeit. Fünf-

[45]) und nicht „Ei du lieber Augustin", wie Bagier annimmt.

mal wird das Thema hier kanonisch verarbeitet und erscheint beim vierten Mal auch in der Umkehrung. Vorher in Nr. 58 trat das Thema nur zweimal auf. Nr. 60 basiert auf dem Thema der cismoll-Fuge Nr. 4 des W. Kl. Bd. I, eines Regerschen Lieblingstückes. Das Motiv wird hier viermal durchgeführt.

Neben den zahlreichen Bearbeitungen Bach'scher Motive finden wir in Nr. 3 das Anfangsthema der V. Symphonie von Beethoven[46]) Nr. 1 hingegen verwendet ein Thema von Clementi und Nr. 37 eine gregorianische Melodie. Die Sammlung enthält alle Arten der zweistimmigen strengen Kanons in Parallel- und Gegenbewegung, in allen Intervallen unter Beibehaltung der Oktave, Unter- und Oberseptime usw. bis zur Prim, und zwar im Abstande von einem Achtel, Viertel usw. bis zu zwei Takten. Die kompliziertesten kontrapunktischen Bildungen werden von Reger mit einer spielenden Selbstverständlichkeit bewältigt und zeigen somit eine erstaunliche Beherrschung des technischen Rüstzeugs.

Bei den 48 dreistimmigen Kanons des II. Heftes tritt namentlich die klare Gliederung, wohl als Folge der durchweg kurzen Thematik wohltuend in die Erscheinung. Dennoch ist die Starrheit des Ausdrucks hier stärker als in den zweistimmigen Stücken und führt zu schroffen Härten. So wirkt in Nr. 1 die Takt 5 erfolgende tritonale Bildung h-f, die infolge der gleichzeitigen Parallelbewegung der Unterstimme g-f stärker hervortritt, zweifellos ebenso unschön, wie auch die schillernden, tonalen Schwankungen unterworfenen Schlußtakte desselben Stückes. Harmonische Reibungen weisen auch Nr. 19 und 24 wie auch der chromatisch stark durchsetzte Kanon Nr. 30 auf.

Dagegen sind Nr. 4—7, in ihren mannigfachen Kombinationen klangprächtige Stücke. Reger führt hier in jedem Satze den Kanon zugleich in den verschiedensten Abständen unter Beibehaltung aller möglichen Intervalle des Themas, sowohl in der Grundform, wie auch in der Umkehrung durch. Nr. 10 mit seiner kecken humorvollen Weise ist im Stile eines mittelalterlichen Kunstliedes gearbeitet. Einen Hauch von dieser Stimmung spüren wir auch in den folgenden zwei Kanons. Dem ersten (Nr. 11), einem mit Vorhalten stark gesättigten Stücke, gibt der sequenzartige Bau des Themas ein eigentümliches Gepräge, während Nr. 12 trotz seiner Allegro-Bezeichnung einen seltsam kontrastierenden schwermütigen Charakter aufweist. Vermutlich sind diese 3 Kanons an demselben Tage geschrieben worden. Denn auch die zweistimmigen Kanons lassen die Entstehung des Werkes in den einzelnen Abständen deutlich erkennen. Hieraus resultiert wohl auch die Ungeichmäßigkeit der Stücke.

Als meisterhafte Kanons erweisen sich Nr. 13 und 14. In letzterem wird die Melodie „Letzte Rose" bis zum Schlusse in geistreicher Weise durchgeführt. Daß Reger an diesem vorzüglich gearbeiteten Satze selbst seine Freude hatte, beweist die unmittelbar darauf nochmals erfolgende

[46]) nicht der Eroika cf. Bagier.

vierstimmige kanonische Bearbeitung des gleichen Volksliedes. Die Weitgriffigkeit des Klaviersatzes läßt allerdings dieses Stück, wie so manche andere Sätze, für den Klavierunterricht ungeeignet erscheinen. Weitere Volksliedweisen verarbeitet Reger in Nr. 15, 18 und 48. Im ersten Kanon: „Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen" wird die Schlußwendung durch den starken chromatischen Einschlag ungünstig beeinflußt. In Nr. 18 behandelt er die Kuckucksmelodie gleichzeitig in der Grundform und Umkehrung, zunächst unter Beibehaltung der Quarte, dann der Quint und schließlich der Terz. Durch diese mannigfachen Kombinationen wird jedoch die Linienführung vergewaltigt. Hierunter leidet auch die Schlußnummer (48) „Ei du lieber Augustin".

In Nr. 29 führt er wieder ein gregorianisches Thema gleichzeitig als Kanon in der Oktave und Quarte durch. Beachtenswert erscheinen Nr. 42 mit ihrer fast dramatisch wirkenden Steigerung, wie auch die klangsatte lyrische Nr. 44. Eine wertvolle Schöpfung bietet Nr. 46 mit der Verarbeitung des Themas der cismoll-Fuge von Bach. (cf. Nr. 60 von Heft I) Dieser Kanon wird auf der Quint im Abstande von 1 Takt gleichzeitig mit dem Kanon der Oktave im Abstande von 1½ Takten zu der zuerst beginnenden Stimme verarbeitet. Umkehrungen und mannigfache Kombinationen spielen auch hier wieder eine große Rolle. Das Thema wird in kunstreichster Art fünfmal durchgeführt.

Die dreistimmigen Kanons verraten ein so starkes kontrapunktisches Können [47]), daß sie, abgesehen von den technischen Schwierigkeiten, ein gründliches theoretisches Studium voraussetzen. Daher kommen sie wohl in erster Linie für den Kompositionsschüler in Betracht. Die Weitgriffigkeit des Klaviersatzes, wie auch andere vorhin festgestellte Mängel machen den größten Teil der Kanons für die Verwendung im Klavierunterricht unbrauchbar.

Wir stellten bei den zweistimmigen Kanons (S. 80) die Bedeutung der Anschlußmotive fest. In der subtilen Gliederung von Nr. 1, 2, 3, 6, 9 u. a. finden wir mannigfache Züge der Riemannschen Phrasierung. Nr. 17 und 18 zeichnen sich durch eine reiche Ornamentik aus. Dem gegenüber ist eine Reihe von Stücken, wie Nr. 41—51 oder 56 und 61—63 nicht durch Bogenführung gekennzeichnet. Auch die dreistimmigen Kanons zeigen eine freizügige Phrasierung. An Stelle einer sich sonst vorfindenden weiten Bogenspannung treten bei zahlreichen Stücken Akzente und Dehnungszeichen. Leider hat auch dieses in dem ausweitenden und verengenden melodischen Phrasenbau, der klangschönen Harmonik und vor allem in der wuchtigen

[47]) Die sichere Beherrschung des polyphonen Stils, wie sie in den beiden Heften der Kanons immer wieder leuchtend hervortritt, konnte und mußte Max Reger schon auf Grund seiner umfassenden Studien zu der Schöpfung der Weidener Meisterwerke von vornherein prädestinieren. Klingt in den Werken der Wiesbadener Zeit neben dem tragischen Pathos der Humor lebensfreudig auf, so sehen wir in den Werken der Weidener Weltentrücktheit das Ringen mit dämonischen Gewalten.

Baßführung so große Vorzüge aufweisende Werk bei den Fachgenossen nicht die von Reger angestrebte Beachtung gefunden.[48]).

Wenn Reger in seinem Wiesbadener Schaffen neben seinen Orgelwerken die klavieristischen Formen so stark bevorzugt[49]), so liegt die äußere Veranlassung dazu vielleicht in dem schon früher (s. Fußnote 49) geschilderten Mangel einer Orgel am Fuchs'schen Konservatorium. Infolgedessen wohl wandte sich sein so stark auf das lineare Schaffen gerichteter Sinn vornehmlich dem Klavier zu. Traten schon in den für Klavier geschriebenen Kanons die Härten der polyphonen Stimmführung augenfällig hervor, so mußte ihn sein polyphones Streben erst recht in einen Konflikt mit seiner romantischen Veranlagung bringen. Diesen Zwiespalt zeigen auch die ersten Klavierwerke deutlich. Neben einem kontrapunktisch durchsetzten, harmonisch überladenen Klaviersatze begegnen wir trotz der geschickten Technik einer unklaren rhtythmischen Gliederung und vor allem einer Bevorzugung alltäglicher Klavierformen. Seine Klavierwerke der Wiesbadener Zeit weisen bei aller Anerkennung der mannigfachen originellen Einfälle mehr oder minder starke Anlehnungen an Schubert, Schumann, Chopin, Th. Kirchner, Brahms und Grieg auf. Auch satztechnische Einflüsse von Liszt lassen sich nachweisen, wie Oktavverdoppelungen, Ineinandergreifen und Ablösen beider Hände in Akkorden. Mit Schumann verbindet ihn, wie Regers Charakterstücke aufzeigen, die romantische Veranlagung. Einen starken Anreiz übt die harmonische Differenziertheit Chopins auf ihn aus. Jedoch verwendet er die bei Chopin bemerkenswerten Melodiepassagen nur als kontrapunktisches Figurenwerk, wie überhaupt alle von ihm übernommenen Errungenschaften der Vertiefung des musikalischen Ausdrucks dienen.

Es würde zu weit führen auf die einzelnen Klavierstücke einzugehen. Daher seien nur solche stilistisch verwandte Formen berücksichtigt, die auch für die Orgel in Betracht kommen können. Es ist dies zunächst Prélude und Fugue op. 13 Nr. 6[50]).

[48]) Die sorgfältige, von Riemann beeinflußte Phrasierung der zweistimmigen Kanons läßt wohl darauf schließen, daß Heft I der zweiteiligen Sammlung im Gegensatze zu den dreistimmigen Kanons schon früher entstanden ist. Allerdings erwähnt Reger die Kanons zum ersten Male erst in seinem Briefe vom 5. 3. 1895 an Lindner.

[49]) „Durch sein frühzeitiges Musizieren auf den Tasteninstrumenten, dem Klavier und der Orgel wurde", wie Hermann Poppen in seiner kleinen Musikerbiographie über Max Reger feststellt, „schon in der Jugend die für Regers Schaffen ausschlaggebende Richtung bestimmt." Der Bau der Hausorgel, wie auch die dreijährige selbständige Betätigung als Organist seiner Heimatkirche begünstigte zweifellos die Schöpfung der Orgelwerke.

[50]) wenn auch Gatscher S. 194 betont, „daß in der F-dur-Fughette, im Gegensatze zur spieltechnischen Faktur der g-moll-Fughette mit ihrer orgelmäßigen Stimmführung, eine leicht geschürzte Beweglichkeit der Stimmen, Figuren und Bildungen aus dem Formenschatz der Streichinstrumente" festzustellen sei.

Dem dreiteiligen, im Bach-Händel-Stile komponierten Praeludium liegt ein viertaktiger Basso ostinato zugrunde, über dem die Oberstimmen in unbekümmerter Heiterkeit musizieren. Die sich aus der Führung des Ostinato ergebende viertaktige melodische Bildung der Oberstimmen erweitert Reger zur dreiteiligen Periode. Der Mittelsatz verarbeitet über dem frei gestalteten Ostinato das variierte motivische Material des I. Teils konzertierend und leitet nach mannigfachen modulatorischen Ausweichungen (Teil 28) zur Reprise über. Hier werden die Stimmen zunächst vertauscht; nach 4 Takten übernimmt der Sopran wieder die konzertierend gehaltene Führung. Eine trugschlußartige Wendung (N_6) führt zum pp Abschlusse des reizvollen Stückes.

Von besonderer Bedeutung ist sowohl im Praeludium, wie auch in der Fuge neben der Bevorzugung des N_6 das variationstechnische Verfahren. Mit dem zweitaktigen graziösen Fugenthema knüpft Reger gleichfalls an die Tanzformen an, die er durch sein technisches Verfahren bedeutsam umgestaltet. Der improvisierte Charakter des mit der Terz beginnenden Themas weist auf die C-dur-Fuge op. 7 hin. Auch die harmonischen Reibungen, die querständige Stimmführung und der Gebrauch der harmonischen Mittel lassen deutlich die Abhängigkeit von den Stücken des op. 7 erkennen. Der Charakter der Fuge wird, abgesehen von der 3 Themeneintritte umspannenden Exposition eigentlich kaum gewahrt. Treffender wäre wohl die Bezeichnung Fughette, da das Thema weiterhin im Mittelteil nur zweimal (Umkehrung) und in der Reprise nur einmal (dux), wie auch in der Engführung verarbeitet wird. Trotz der knappen Verwendung des Temas in diesem kleinen, von Reger ausdrücklich „Fuga a tre voci" benannten Stücke finden wir jedoch deutlich die charakteristischen Merkmale der Fugenform, wie I. Durchführung, modulatorischer Teil (II. Durchführung) mit Trugschluß, sowie Engführung über dem angedeuteten Orgelkunkt.

Fremdartig wirkt beim I. Themeneintritt die jähe modulatorische Wendung nach Cdur, die eine unmittelbare Folge des comes anstrebt. Diese harmonische Härte beseitigt Reger 2 Takte später durch ein halbtaktiges Zwischenglied. Dadurch erzielt er einen natürlichen Einsatz des dux in der dritten Stimme. Für den unmittelbar sich anschließenden Zwischensatz benutzt er zunächst im Basse den II. Teil des Themas und weiterhin nach einer sequenzartigen Wiederholung das Anfangsmotiv. Auch in der Melodie erscheint gleichzeitig dieser Themennachsatz nochmals. Mit einer Ausweichung nach gmoll wendet sich der Zwischensatz über amoll zur Dominanttonart (Cdur) und leitet, das Nachsatzmotiv nochmals verwendend, (Takt 11) zum II. Teil über. Die nun einsetzende Umkehrung des Themas wird vom Alt in gleicher Weise, jedoch frei variiert, beantwortet. Beachtenswert ist das gleichzeitige in der Umkehrung (Takt 12/13) erfolgende Auftreten des

veränderten Nachsatzmotivs, das Ausgangspunkt für einen motivisch variierten sequenzartigen Zwischensatz wird. Durch thematische Umkehrung, wie auch ein reicheres modulatorisches Geschehen hebt sich der Durchführungsteil wirksam von der Exposition ab.

Der III. Teil führt zugleich mit dem dux dasselbe variierte Sechzehntelmotiv in der Melodie (Takt 19) sequenzartig durch, während der Alt das veränderte Fugenthema engführend aufgreift (Takt 20/21) und nach einer kraftvollen dynamischen Steigerung zu einem in einer zweiten Engführung gipfelnden Orgelpunkt überleitet. Mit einem breit gedehnten dissonanten, die moll-Subdominante verwendenden Schlusse klingt die kleine Fuge im pp aus. Erwähnt sei auch die nochmalige Wiederkehr des Anfangsmotivs in der Schlußformel (Takt 24/25). Das köstliche musizierselige Praeludium ist entschieden wertvoller als die schon durch ihr primitives Thema und ihre gleichbleibende Rhythmik eine gewisse Ungelenkheit aufweisende Fuge.

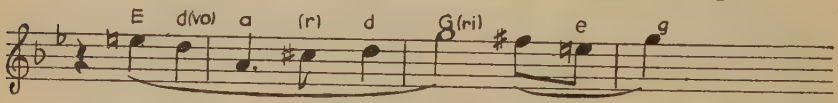
Auch die dreistimmige Fughette op. 17 Nr. 16 „Nicht zu ernst" kann ihre Herkunft von der Orgel nicht verleugnen und weist offensichtliche Kennzeichen einer Fuge auf. An die I. durch einen fünfmaligen Themeneintritt gekennzeichnete Exposition schließt sich in der parallelen Durtonart (Bdur) die II. modulationsreiche Durchführung mit der dreimaligen Verarbeitung des Themas an. Ein ausgedehnter sequenzartiger Nachsatz leitet nach einem zweitaktigen Orgelpunkt, über dem das Thema nochmals frei variiert erscheint, zu einem Trugschlusse und beschließt das Werk poco Adagio. Das kleine unbedeutende Thema umspannt nur den Umfang einer Quarte. Im Gegensatz zur Fuge des op. 13 sucht Reger die melodischen Beziehungen zwischen den Kontrapunkten zu verschleiern. Die Zwischenglieder der I. Durchführung sind knapp gefaßt. Auch hier wird der Variante des Themas wieder eine besondere Beachtung geschenkt, so (Takt 9 und 10) im Baß, sowie Takt 13/14 und Takt 18—20, während Takt 21 der Ueberleitung nach Bdur dient.

Die Variation findet auch im II. Teil mannigfache Verwendung. An das sequenzartig wiederholte Anstiegmotiv des Soprans schließt sich (Takt 28) im Alt das rhythmisch variierte Abstiegmotiv an. Ein erneuter Themeneinsatz des Basses wird durch das veränderte Vordersatzmotiv (Takt 29) vorbereitet. Ihm folgt unmittelbar die Variante des Themas als vermittelndes Zwischenglied zum dritten, den Kreis rundenden und gleichzeitig zum Höhepunkte drängenden Themeneintritte (Takt 34/35). Die abebbende Bewegung der nächsten Takte führt wieder sequenzartig das veränderte Anstiegmotiv durch, an das sich dann in gleicher Weise das Motiv des Abstiegs reiht. Ueber dem Orgelpunkt (Takt 44/45) verklingt das auf die Oberstimmen verteilte variierte Thema in einem Trugschlusse, um dann das Stück in einem breiten mit Vorhalten durchsetzten Kadenz wiederum pp abzuschließen.

Die Fughette verrät in ihrer ganzen Gestaltung eine Abhängigkeit von der vorhergehenden Fuge des op. 13 und steht dennoch infolge der betonten Verarbeitung des Themas in einem Gegensatze zu ihr. Beiden Stükken gemeinsam ist das anspruchlose Thema und die gesteigerte Bedeutung der Variation. Somit bilden diese kleinen fugierten Werke ein bedeutsames Bindeglied in der Entwicklung von Regers Schaffen zwischen op. 7 u. 16.

Wiederholt wurde schon erwähnt, daß Max Reger in der schwersten Zeit seines Lebens auch eine ursprünglich als op. 20 bezeichnete Sammlung von 6 Klavierstücken „Grüße an die Jugend' geschrieben hat. Das Manuskript dieser mit dem Datum vom 4. 5. 1898 signierten „Meister Edvoard Grieg" in Verehrung zugeeigneten Sammlung ist in Lindners Besitze. Von den 6 Nummern „Scherzo, Nordische Ballade, Danse macabre, Albumblatt, Fughette und Abenddämmerung" ist bisher nur die nordische Ballade als Nr. 4 des op. 25 „Aquarellen" erschienen.

Am wertvollsten von den übrigen 5 Stücken sind wohl die durch den Orgelton beeinflußten Stücke: Fughette und Abenddämmerung.



Dem Charakter der Fughette wird Reger hier völlig gerecht. Das spröde Thema über den Namen „Edvoard Grieg" führt er 17 Mal in der Grundtonart und einmal in der Umkehrung durch. Die Kompliziertheit der Fughette ergibt sich aus dem in der Fugenkomposition wohl einzig dastehenden Fall des durch die gestellte Aufgabe bedingten trugschlußartig absteigenden Leitetons und des gleichzeitig damit verknüpften Terzensprungs zur Tonika (vgl. Landino-Klausel, die Reger auch in den „Schlichten Weisen" benutzt). Aus diesem für eine Fugierung (vergl. op. 7 Nr. 1) völlig ungeeigneten Thema resultieren naturgemäß mannigfache Sprödigkeiten. Reger verschärft das Problem bewußt, indem er diese eigenartige Schlußformel sequenzartig weiterspinnt. Die stereotype Wiederholung führt auch den für einen Max Reger zweifellos überraschend wirkenden primitiven Schluß herbei. Nach dem kraftvollen Höhepunkte, dessen Wirkung noch durch die typischen Oktavverdoppelungen verstärkt wird, hätte man gerade bei der dynamischen und metrischen Abschwächung ein anderes Ausklingen der Fughette erwartet.

Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Fugenwerken tritt die Variante hier völlig in den Hintergrund. Auch die Sequenz wird in dem nur 79 Takte zählenden Werke stark zurückgedrängt, da allein 54 Takte der thematischen Durchführung dienen. Bemerkenswert ist es, daß auch die Sequenz dem modulatorischen Prinzip untergeordnet ist; daher ändert Reger den sequenzartig verarbeiteten Schluß des Themas (Takt 37/38) ab und verwendet das Fugenmotiv hier volltaktig.

Erstaunlich ist (im Gegensatz zur Fughette des op. 17) bei dem reichen modulatorischen Charakter der geringe chromatische Einschlag. Zweifellos dürfte die Ursache hierzu in dem für eine Fugierung ungeeigneten Thema liegen. Stark tritt auch hier wieder die Gleichförmigkeit des Rhythmus hervor. Jedoch ist diese von Reger selbst als Studie bezeichnete Arbeit als Abschluß der Wiesbadener Schaffenszeit recht bemerkenswert. Sie steht im engen Zusammenhang mit dem andern Stücke „Abenddämmerung". Hier ist das Motiv der Schlußformel des Fughettenthemas in einem entgegengesetzten Sinne verwandt. Auch in ihrem Stimmungsgehalte weist die „Abendämmerung" enge Beziehungen zur Fughette auf. Symbolisiert das Thema des vorhergehenden Stückes gleichsam den flehentlichen Anruf an „Meister Grieg", so klingt hier das tiefe Weh der todwunden Seele in einem gewaltigen Notschrei um Hilfe und Erbarmen erschütternd auf. Dieses Grundmotiv zieht sich gleichsam wie der rote Faden des sein Herzblut verströmenden Künstlers durch das ganze dreiteilige Werk. Mit dem Uebergang in die Trauermarschweise (Takt 11) verdichtet sich die düstere Grundstimmung noch stärker, immer wieder jäh durchbrochen durch das Anfangsmotiv. Dieses steigert Reger mit allen kontrapunktischen Mitteln der Imitation und Kanonik zu einer gewaltigen, das Innere aufrüttelnden Klage. Wir haben somit ein Stück von überwältigender Tragik, dessen furchtbaren Eindruck auch der tröstende Mittelsatz nicht zu mildern vermag.

Es ist bezeichnend für Regers durch einen hohen sittlichen Ernst ausgeprägtes künstlerisches Streben, daß er uns in der schwersten Krise seines Lebens das herrliche cmoll-Quintett und die 6 Klavierstücke „Grüße an die Jugend" zugleich als Spiegelbild seiner durch die Gegensätze des Humors und der Todesbangigkeit gekennzeichneten Eigenart beschert. Eigenartig berührt uns in dem Wiesbadener Schaffen die ausgiebige Verwendung des Trauermarsches. Man vergl. den Marcia funebre (op. 13), den Trauermarsch auf „klein Siegfried" (1897) ferner „danse macabre", das trauermarschartige Intermezzo des cmoll-Quintetts oder op. 10 Nr. 4 und 13.

Diesen die Wiesbadener Zeit scharf kennzeichnenden Ausbrüchen leidenschaftlichster Klage und bangender Todessehnsucht tritt als gegensätzliches Moment ausgelassenster Humor und überschäumende Lebensfreude entgegen. Man betrachte daraufhin das Scherzoso op. 13 Nr. 3 oder den Walzer op. 11 Nr. 7, ferner op. 17 Nr. 2, 3 und 12, und schließlich die Caprice op. 18 Nr. 3. Doch zeigt sich hier immer wieder ein gewisser melancholischer Zug, der Regers so häufig auf sich bezogenes Brahmswort: „ich lache nie innerlich" vollauf rechtfertigt.

III. Technische und stilistische Probleme.

Die Frühreife der Jugendwerke Max Regers ergibt sich in logischer Folgerichtigkeit, einmal aus der glückhaften Konstellation der Erbmasse, da ein gütiges Geschick ihm die positiven geistigen Werte beider Eltern,

wie den künstlerischen Intellekt und einen außergewöhnlichen Fleiß neben einer starken mathematischen Begabung beschied, dann aber aus dem harmonischen Ablauf des nur auf das Endziel des Musikers gerichteten systematischen Lindner-Riemann'schen Lehrverfahren. Die Werke der Wiesbadener Zeit mit ihrer sprudelnden Fülle origineller Gedanken zeugen im Gegensatz zu dem Jugendschaffen anderer Komponisten von seiner klaren Erkenntnis des ihm gesteckten Ziels und sind als die Entwicklung zum persönlichen späteren Regerstil zu bewerten. Da Reger hier die verschiedensten Zweige seiner schöpferischen Begabung unter einen festen Formwillen zwingt, ist es bemerkenswert, sein künstlerisches Werden an Hand der Jugendwerke, von denen ein jedes eine bestimmte Stufe seiner Entwicklung bedeutet, zu verfolgen. Zeigen seine ersten Kammermusikwerke, wohl zweifellos unter Riemanns Einfluß, eine starke Abhängigkeit von Brahms, so künden schon die drei, die Grundlage für Regers spätere Entwicklung bildenden Orgelstücke op. 7 mit ihrer bewußten Rückwendung zum polyphonen Stil des 17. und 18. Jahrhunderts, wie Max Reger sich an Bach und dessen Vorläufern schulend, allmählich mehr und mehr selbstschöpferisch als Eigener seinen Weg geht und zwar in dem Maße, wie sich sein vorher so herzliches Verhältnis zu Riemann lockert. Allerdings wird dadurch die Lebenskrise beschleunigt, deren erschütterndes Dokument sich uns in der Orgelsuite op. 16 mit dem hier erstmalig durchbrechenden persönlichen Regerstil darbietet.

Sein Sinn für die Form ist durch das intensive Studium Bach' bez. Vorbach'scher und Beethoven'scher Kunst vorzüglich bei Lindner und Riemann so stark entwickelt, daß er vorzugsweise die alten kontrapunktischen Formen Bachs aufgreift und ihnen sein eigenes charakteristisches Gepräge gibt. Ebenso wie Brahms wählt er für sein Schaffen in erster Linie solche Bach'schen Formen, die dem Zeitgeiste zunächst entsprachen. Die übernommenen Formen erweitert er unter dem Zwang der poetischen Idee. Dies bestätigen die Fugen aus op. 7 und 16 vollauf. Entscheidend für die künstlerische Gestaltung ist sein starker Formwille; auch sein ausgeprägter, wahrscheinlich durch Riemann noch geförderter reflektorischer Sinn beeinflußt ihn hier. Daß sich Reger den alten Meistern zuwendet, ist wohl aus der romantischen Seite seines Wesens zu erklären; die bei dem frühen Bach und seinen Vorläufern, wie namentlich Buxtehude, zutage tretenden wesensverwandten Elemente nötigten ihn bei seinem Streben nach formaler Einheit dazu. Während aber J. S. Bach die verschiedensten Stimmungsmomente der Form völlig unterordnet und diese damit durchsättigt, wird Reger bei der Verwirklichung desselben von ihm angestrebten Ziels durch die mannigfachen reifproduktiven Elemente stark gehemmt. Die uns schon in den Jugendwerken auffallende Subtilität des Ausdrucks ist aus seiner Beschäftigung mit Werken aus zwei Jahrhunderten leicht verständlich und bestätigt seinen von Hasse mitgeteilten Grundsatz, „stets zu lernen und dann zusammenzufassen".

Im Gegensatz zu J. S. Bach, der sein Werk aus einer starken Bindung an die musikalische Liturgie heraus gestaltet (cf. seine Choralkantaten und -motetten), schafft Reger, wie wir schon bei der Orgelsuite sahen, wesentlich subjektiver, obwohl er in seiner Tonsprache auf Bach gründet. Sein Werk wird Künderin seiner seelischen Nöte. Ein solches Streben nach innerem Ausgleich finden wir in der Wiesbadener Zeit besonders auch bei seinen Orgelvorspielen. Naturgemäß wirken hier die aufrüttelnden Zweifel seiner katholischen Jugenderziehung besonders mit. Wir sahen bei Max Reger, wie schon in früher Jugend alle wesensbestimmenden Elemente, wie Wagner'sche Klangromantik, katholische, noch obendrein durch die Lisztsche Mystik befruchtete Kirchenmusik und endlich der für sein Kunstschaffen so bedeutungsvolle protestantische Choral sein musikalisches Denken und Fühlen beherrschten. Seine romantische Subjektivierung des Bachschen Kunstschaffens ließ seine Neigung zum Mystizismus noch stärker zum Durchbruch kommen.

Wenn sich Reger, dessen starkes Jugenderlebnis der Parsifal war, von Wagner abdrängend in die Schönheiten des Bach'schen Werks versenkte, so mußte er sich mit der expressiv romantischen Kontrapunktik R. Wagners auseinandersetzen, bevor er zum polyphonen Stil eines J. S. Bach durchdrang. Wagner erreichte wohl das von den Romantikern vergeblich angestrebte Ziel „die Ueberwindung der Einseitigkeit einer im Unterbewußt-Harmonischen wühlenden Musik", wie Bücken [51]) ausführt, doch stand seine expressiv-romantische Kontrapunktik, die er selbst ironisch „als ein Mitsichselbstspielen der Kunst" bezeichnete, zum Bach'schen Stilideal in schroffstem Gegensatz. Einen trefflichen Beleg hierfür bietet das Meistersingervorspiel mit seiner Fülle Bach'schen Geistes. Daß die Auseinandersetzung mit diesen zwei konträren Erscheinungswelten des Kontrapunkts zu der sich in Regers ersten Werken äußernden stilistischen Unsicherheit beitragen mußte, dürfte wohl einleuchtend sein. Wesentlich wirkt hierbei der sich besonders in den ersten Kammermusikwerken wiederspiegelnde Einfluß von Jhs. Brahms mit.

a) Besondere Stilmerkmale.

Diese Wesensverwandtschaft mit Brahms zeigt sich auch bei seinem als besonderes Stilmerkmal zu wertenden Verfahren, Paare von gleichem bzw. ergänzendem Charakter zu bilden. Dies sahen wir schon vorzüglich in den Variationsgruppen der Passacaglia op. 16. In Regers späterem Schaffen tritt dieser Wesenszug noch schärfer hervor, da er analog dem Brahm'schen Arbeitsprinzip häufig Werke gleichartigen Charakters paarweise gegenüberstellt.

---

[51]) In seinem Aufsatz „Vom Sinn der Reger'schen Kunst" in Nr. 23 der Allgemeinen Musikzeitung 1928.

Als weitere Kennzeichen seines polyphonen Stils sind sein vom stehenden Rhythmus der Orgel ausgehendes kompositionstechnisches Verfahren, die Konzentration des motivischen Materials, seine technische Verarbeitung der Sequenz und der Zwischenglieder, seine rhythmische Gleichförmigkeit, die starken melodischen Zäsuren, seine besondere Artung der Dynamik und die Verlegung des Schwerpunktes auf den monumentalen Schlußteil hervorzuheben.

Wenngleich Reger in seinen ersten Werken vom Liede und der Kammermusik ausgeht, so mußte doch die Orgel in erster Linie Künderin seines künstlerischen Schaffens werden, da nur sie dem stehenden Rhythmus des S. 4 geschilderten III. Typs Rechnung trägt. Denn hier spiegelt sich nach H. Nohl im steigernden Dissonanzreichtum „ein Schwelgen in Schmerz und Sünde, eine gegensätzliche Spannung des Lebens" wieder. Das „Insichhineinwühlen" des III. Typs charakterisiert die Reger'sche Kunst. Die Orgel mußte daher seinem Typ, dessen Kennzeichen „ein sich gewissermaßen in sich selbst bewegender Rhythmus" und ein „wühlerische" Intensität erreichender Ton ist, das idealste Ausdrucksmittel für seine musikalische Aussprache werden. Hier liegt zugleich der Schlüssel zum Verständnisse seiner Werke auf anderen Gebieten. Er stellt der alten Orgelkunst einen völlig neuen, zu den französischen Zeitgenossen in einem bewußt betonten Gegensatz stehenden Stil gegenüber, der dem farbigen Klangreichtum und den neuzeitlichen Hilfsmitteln der Orgel in bestem Sinne Rechnung trägt. Aus der Herkunft von der farbenreichen Orgel ergibt sich auch die Kompliziertheit seiner Werke. Der Mangel an Phrasierungs- und Vortragsbezeichnungen ist bei seinen ersten Orgelstücken bezeichnend. Die dynamischen Kontraste bilden hier ein besonderes Merkmal. Er legt, wie auch op. 7 und 16 bestätigen, auf die dynamische Abschattierung mehr Wert als auf eine farbige Registermischung. Als Mittel zur Bereicherung der Farbe wählt er die Vielstimmigkeit, namentlich wenn er bei den Höhepunkten die Thematik akkordisch übersteigert.

Als besonderes Kennzeichen bezeichneten wir auch die Konzentration des motivischen Materials. Ein treffliches Beispiel hierfür bietet die Suite op. 16. Die thematische Einheit wird durch das Motiv der Introduktion gewahrt, aber auch die beiden ersten Themen der Tripelfuge sind in ihrem Stimmungsgehalt diesem Einleitungsmotiv nahe verwandt. Beachtenswert ist das Hineinbeziehen des neuen Themas in die Kadenz des vorhergehenden Abschnitts (vgl. auch op. 7). Das dritte Thema entwickelt Reger ganz allmählich aus dem neuen gleichbleibenden Kontrapunkt. Diese Technik der Motiventwicklung finden wir auch in op. 7, 13 und 17 [52]).

[52]) Das Prinzip seiner motivischen Technik wird nach Gatscher (S. 253) bereits in den ersten Werken festgelegt.

Ein weiteres Merkmal dürfen wir auch in seiner technischen Verarbeitung der Sequenz und der Zwischenglieder erblicken. Ihre Bedeutung für die motivische Konzentrierung wurde bei den Stücken des op. 7, den kleinen Fugen, wie auch bei der Suite hinreichend gewürdigt. Jedoch weicht er von der klaren Struktur Bach'scher Metrik dadurch ab, daß er an die Beethoven [53]) eigentümliche Betonung asymmetrischer Verhältnisse anknüpft. Dies besprachen wir ausführlich bei der Themenbildung der Cdur-Fuge. Auch in der ungleichmäßig gestalteten Einleitung zur Phantasie, im Intermezzo der Suite mit seiner Bevorzugung weiblicher Endungen (vgl. auch das I. Thema der Tripelfuge) und im Adagio des op. 16 äußert sich seine Vorliebe für die Asymmetrie. Einen besonderen Fall bildet das siebentaktige Thema der Passacaglia. Erwähnt sei sein Verfahren bei der asymmetrischen Bildung der beiden I. Durchführungen der dmoll-Fuge (op. 7) und schließlich bei der unebenmäßigen aufgelockerten Durchführung des II. Themas in der Tripelfuge.

Was ferner die Reger so häufig zum Vorwurfe gemachte rhythmische Gleichförmigkeit anbelangt, so bietet hierfür die Fuge op. 13 ein typisches Beispiel. Die Ursache liegt in dem Thema, das eine schärfere Ausprägung vermissen läßt. Hier, wie auch in den übrigen Werken schwindet die rhythmische Gliederung unter der Last der Harmonik und Kontrapunktik. Hierdurch, wie auch infolge seines ständigen Strebens, die Tonalität auszuweiten, wird seine rhythmische Entfaltung gehemmt. Schon die Art der Themenbildung in den besprochenen Wiesbadener Werken bestätigt die Gleichförmigkeit der Rhythmik. Diese rhythmische Monotonie tritt in der Manuskript gebliebenen Fughette op. 18 mit dem spröden Thema über den Namen „Grieg" besonders stark hervor. Nur ein einziges Mal, in der dmoll-Fuge, erhält das Thema durch die Einführung der Triole einen stärkeren rhythmischen Antrieb. Erwähnt sei auch die reichliche Verwendung der Synkope in der dmoll-Fuge, der Phantasie und der Tripelfuge, die dem Rhythmus zwar eine eigenartige Prägung verleiht, aber anderseits ihm wieder jenes unbestimmt Stockende gibt, das wir auch in tonaler Hinsicht als ein besonderes Charakteristikum seines Wiesbadener Schaffens ansprechen dürfen (cf. auch op. 7 und op. 17). Die Synkopierung, die in seinem späteren Schaffen so bedeutungsvoll wird, hemmt die freiere Entwicklung. Auch die wiederholte Einschaltung von rhythmisch anders gearteten Takten mildert die Monotonie keineswegs.

Beachtenswert erscheinen ferner als besonderes Stilmerkmal in seinen eigenen Werken, wie auch in den Bach-Uebertragungen die starken melodischen Zäsuren. Unterstützt er in den Stücken des op. 7 diese die einzelnen Teile abgrenzenden Zäsuren durch Lichtung des Satzes zur Zwei-

[53]) Beethoven weicht in seinem Fugenschaffen von dem klassischen Aufbau bei Bach ab und betont auffällig die Asymmetrie.

stimmigkeit, wie auch durch extremste dynamische Ueberspannungen, so geben doch anderseits die geradezu krassen Zäsuren den Bach-Bearbeitungen, wie auch der Suite ein besonderes eigenartiges Gepräge. Seine eigenwillige plastische Gestaltung der Bach-Uebertragungen äußert sich in mannigfachen Oktavverstärkungen und -versetzungen, in einer besonderen Akzentgebung, sowie in der freien Abänderung melodischer Wendungen.

Typisch als Begleiterscheinung ist in dynamischer Hinsicht die allmähliche Steigerung aus dem pp bis zum ff und das verdämmernde Decrescendo. Diese dynamische Differenziertheit finden wird schon in der Cdur-Fuge. Ein accelerando begünstigt diese innere Entwicklung der Bewegung, die in ihrer kontrapunktischen Uebersteigerung förmlich zur trugschlußartigen Wendung hingedrängt wird und ihre Auslösung in dem tonleiterartigen Lauf findet. Im Praeludium hingegen sehen wir den für Reger bemerkenswerten Adagio ff Schluß. Das Allargando spielt als Ausklang seiner Werke und seiner Bearbeitungen eine große Rolle. Gegenüber den ff Schlüssen der Jugendwerke bildet der pp Abschluß der Tripelfuge einen Einzelfall. In diesem Zusammenhange seien die starken dynamischen Kontraste in den letzten Takten der Tripelfuge angeführt. Solche schroffe Gegensätze weisen auch die Zäsuren, wie die Trugschlüsse der dmoll-Fuge und der Bach-Bearbeitungen auf. Beachtenswert ist die dynamische Differenziertheit in den übrigen Sätzen der Suite. Ein charakteristisches Beispiel für sein Verfahren bei der allmählichen Entfaltung der Dynamik und ihrer Steigerung durch eine stimmliche Erweiterung des Satzes, wie für das allmähliche Zurücksinken bietet auch die Passacaglia.

Es ist schließlich für Regers Stil bezeichnend, daß er in allen Orgelstücken der Wiesbadener Zeit den Schwerpunkt auf den monumentalen Schlußteil verlegt. Als wirksames Mittel für seine Schlußsteigerung dient ihm neben einer ausgiebigen Verbreiterung des Tempos und einer äußersten dynamischen Entwicklung die reichste Entfaltung seiner Kontrapunktik und ihre Konzentration auf das Thema. In dieser gewaltigen, alle Kräfte zusammenfassenden Schlußwirkung, wie auch in der heftigen, plötzlich abbrechenden Steigerung zeigt er Berührungspunkte mit Beethoven.

b) Kontrapunktik und Harmonik.

Kontrapunktik: Für die Würdigung der Reger'schen Kontrapunktik kommen in erster Linie die fugierten Werke der Wiesbadener Zeit in Betracht, weil hier sein musikalisches Fühlen und Denken einen besonders starken Ausdruck findet. Eine jede der Fugen bietet ein besonderes kompositionstechnisches Problem, das Reger in einer durchaus eigenschöpferischen Art zu lösen weiß. So begegnet er bei der Cdur-Fuge den in der Zerrissenheit des Themas und seiner harmonischen Versteifung begründeten Schwierigkeiten dadurch, daß er den sequenzartigen Fortsatz

des Themas in der zweiten Durchführung völlig ignoriert, verschärft jedoch das thematische Problem bewußt durch die Beibehaltung des festen Kontrapunkts und dessen vierfache Variierung. Bei der Phantasie ist es die mannigfache Variante des Gegenmotivs, vor allem aber die subtile Motivzerlegung, die den Uebergang zur dmoll-Fuge deutlich erkennen läßt. In der dmoll-Fuge löst er die durch die harmonische Abgrenzung des Themas bedingte Aufgabe durch reichere thematische Kleinarbeit und organische Verknüpfung der einzelnen Glieder. Dem harmonischen Expansionsdrang des Themas begegnet er durch eine überaus schlichte Harmonik, da ihm die einfache Thematik einen Anreiz für die Erprobung der linearen Leistungsfähigkeit seiner Harmonik gibt. Die unvermeidlich erscheinende Erstarrung der Doppelfuge überwindet er durch Auflockerung des polyphonen Satzes, in gleicher Weise die sich in der Synthese bietenden Schwierigkeiten durch eine gesteigerte Verarbeitung des ersten Themas und konzentriert sich auf die monumentale Schlußwirkung. Auch hier tritt seine Variationstechnik bedeutsam hervor. In der Tripelfuge finden wir insbesondere als Folge der festen Verbindung von Thema und Kontrapunkt eine reichere Ausgestaltung der Harmonik. Als Bindemittel dient der N 6, Vier gleichbleibende Kontrapunkte begünstigen die motivische Verknüpfung. Hier zeigt sich sein kombinatorisches Geschick, das allerdings seine melodische Erfindung hemmt, in hervorragendem Maße.

Wir haben in op. 16 eine Erweiterung des Typs der Doppelfuge; auch der Gipfelpunkt ist wieder auf den Schlußpunkt verlegt und erhält in seiner Trugwendung eine gesteigerte Wirkung, wie auch zugleich ein eigenartiges harmonisches Kolorit. Bemerkenswert ist hier, ebenso wie im op. 7, die motivische Verwendung der Sequenz und die mannigfache Art der Melodiebildung durch Kombination und Variation. Dennoch läßt die Tripelfuge trotz der starken motivischen Konzentration eine formale Geschlossenheit vermissen. Da aber anderseits das ständig auftretende, den N 6 so scharf betonende Einleitungsmotiv eine Einheitlichkeit der viersätzigen Suite bewirkt, so wird der Anschein erweckt, daß Regers Streben in erster Linie der Geschlossenheit des Gesamtwerks galt. Auch das zum Einleitungsmotiv besondere Beziehungen aufweisende thematische Material der Tripelfuge, wie dessen Verknüpfung mit den übrigen Sätzen der Suite, läßt darauf schließen. Die konsequente Verarbeitung dieses festen thematischen Materials ist ein besonderes Kennzeichen der Suite, zumal im Hinblick auf das Leitmotiv. Bemerkenswert ist auch die Ablösung des ersten Themas durch seine Umkehrung. Eine starke motivische Verarbeitung zeichnet den Mittelteil des Adagios aus (cf. auch op. 7, 13 und 17), wo das Choralmotiv „Aus tiefer Not" zugleich mit einem obstinaten Kontrapunkt durchgeführt wird, und zwei Engführungen sich als vorzügliche Steigerungsmitel erweisen. Charakteristisch ist vor der Reprise die Gegeneinanderführung der beiden Choralmotive. Hier zeigt sich die Choralphantasie bereits im Keime.

Dem Intermezzo verleiht die Vereinigung des akkordischen und gebundenen Stils einen eigenartigen Reiz, der die streng kanonische Führung des Trios umso wirksamer hervortreten läßt. In der Passacaglia hingegen trägt die motivische Kleinarbeit bedeutsam zur Geschlossenheit der Form bei. Die beiden kleinen Fugen aus op. 13 und 17, wie auch die Fughette über den Namen „Edvoard Grieg" spiegeln Regers fortschreitende Entwicklung deutlich wieder. Das knapp formulierte Thema von op. 13 ist wegen seines Bach'schen Charakters bemerkenswert und in seiner Fragestellung dem Thema der Cdur-Fuge verwandt. Die formale Geschlossenheit erzielt Reger dadurch, daß er den Schwerpunkt vom Thema selbst auf dessen Glieder verlegt und in der motivischen Zerlegung und Neugestaltung zugleich sein kombinatorisches Geschick erweist. Eine gleichwertige Aufgabe bietet das anspruchslose Thema op. 17 in verstärktem Maße. Hier kommt Regers aus der technischen Behandlung der Zwischenspiele der dmoll-Fuge gewonnene Erfahrung insbesondere der kontrapunktischen Verarbeitung der Zwischenglieder zugute, wie auch neben der reichen motivischen Kleinarbeit die Variation eine gesteigerte Bedeutung erhält. Seine Technik der motivischen Detailarbeit führt in den Choralvorspielen zu einer übersteigerten Kontrapunktik. Einen besonderen Fall bietet das spröde Thema der Fughette „Grieg" infolge des trugschlußartig absteigenden Leitetons und des gleichzeitig damit verknüpften Terzensprungs. Reger verschärft die sich hieraus ergebenden Schwierigkeiten bewußt, indem er diese eigenartige Schlußformel sequenzartig weiterspinnt.

Schon Regers erste Werke lassen deutlich folgende Merkmale erkennen:

1. die Bevorzugung des Variationsprinzips,
2. die aus der Folge seiner primär polyphonen Einstellung resultierende Uebersättigung seiner Kontrapunktik,
3. die so häufig bemängelte mosaikartige Melodik.

Was den ersten Punkt anbetrifft, so besteht seine besondere Arbeitsmethode bei der Fuge nach Gatscher (S. 40) darin, daß er das Folgende stets in bestimmten Zusammenhang mit dem Vorhergehenden bringt. So erlangt ein scheinbar nebensächliches Motiv infolge der logischen Entwicklung eine besondere Wertung. Bei der Besprechung der Fugen aus op. 7 zeigte sich mehrfach, wie eine vorher unvermittelt auftretende disharmonische Bildung, wie Stimmkreuzung, Querstand oder Nebennote durch verstärkte Wiederholung eine besondere Betonung erfuhr. Hierdurch entsteht eine Abweichung des Klanglichen vom Visuellen, die als augenscheinlichen Zweck die Verschleierung der harmonischen Gleichförmigkeit verfolgt. Auch in den offensichtlichen Akzentoktaven und -quinten bei den Fugen op. 7 und namentlich in der letzten Engführung der Tripelfuge zeigt sich Regers Streben eine bewußt gewollte, bedenkliche Stimmführung als

berechtigt hinzustellen. Bemerkenswert ist bei seinem Arbeitsverfahren die Vermeidung einer festen Motivik. Wir konnten bei der Analyse seines Fugenschaffens wiederholt feststellen, wie Reger nach Zerlegung des Themas in seine kleinsten Bestandteile ein prägnantes Motiv imitierend aufgreift oder ihm seine Variante gegenüberstellt. Die Variabilität seiner Thematik, wie vor allem seiner Kontrapunktik gestattet ihm die freieste Verwendung der Variation. Daß er den thematischen Kern seiner Variante mit größter melodischer und harmonischer Freiheit behandelt, bekundet sowohl die Cdur-Fuge, wie auch die Passacaglia. Hier zeigt sich seine starke, auch von Lindner und Riemann bezeugte Kombinationsgabe, da er die einzelnen Teile und sogar winzigste Partikel in Wechselwirkung zu einander setzt. In der dmoll-Fuge bildet die Stelle Takt 43—51 die Variante zu Takt 27—35. Einen Parallelfall bildet die Cdur-Fuge in den Takt 42—56 bzw. 56—72. Wesentlich ist für sein Arbeitsverfahren die Kombinierung der Imitation mit der Variation, wie sie in erweitertem Sinne auch in den Fugen des op. 7 zutage tritt. Infolgedessen wird einmal die logische Entwicklung, wie auch das Verhältnis der Teile gewahrt, anderseits aber durch die Variabilität eine größere Bewegungsfreiheit geschaffen. Allerdings stellt sich Reger dadurch in einen scharfen Gegensatz zu dem streng thematischen Verfahren Bachs. Eine Auflockerung der Fugenform ist somit unvermeidlich, wie auch die formale Durchbrechung in op. 7 bekundet (cf. Beethoven mit seinem recitativischen Durchbruch.) Zu der unter 2) angeführten, aus der Folge seiner primär polyphonen Einstellung resultierenden Uebersättigung seiner Kontrapunktik ist zu bemerken, daß auch die harmonische Durchsättigung der dmoll-Fuge zweifellos eine Neuerung gegenüber dem Linearstil J. S. Bachs bedeutet. Während bei Reger die kontrapunktische Linie als horizontales Produkt mehr harmonisch bedingt erscheint, wie auch Gatscher S. 59 bestätigt, erfüllt Bach seine Kontrapunktik stets mit vitalster Energie. Bemerkenswert ist in Regers polyphonem Stil die geringe Freiheit gegenüber der klassischen und romantischen Polyphonie des 19. Jahrhunderts. Diese Einengung ist zweifellos eine Folge seiner Rückwendung zur Bach'schen Epoche. Zur harmonischen Erweiterung seiner Fuge trägt die schon früher besprochene Verselbständigung seiner Nebennoten erheblich bei; in der Tripelfuge wertet er die Nebennoten durch Verkürzung der akkordischen Wirkungszeiten harmonisch weit stärker. Ständige Antizipationen und eine Zersetzung der Stimmen durch Vorhaltsbildungen komplizieren seine Faktur. Mannigfache harmonische Reibungen und Stimmkreuzungen sind die notwendige Folge dieser Linienführung. Da die einzelnen Stimmen stärker an den kleinsten harmonischen Wendungen beteiligt sind, so erscheint seine Polyphonie vielfältig und schwierig; denn sie strebt neben der kontrapunktischen Vertiefung vornehmlich eine harmonische Erweiterung an. Ausschlaggebend hierfür ist sein primär-polyphon eingestelltes Denken, das ihn mit der Melodie gleichzeitig eine Gegenstimme er-

finden läßt (cf. dmoll-Fuge, Tripelfuge und Adagio). Jede scheinbar nebensächliche Mittelstimme ist bis in die feinsten Kleinheiten überaus sorgfältig durchgeführt. Dennoch ist die Unterscheidung des Thematischen vom Koloristischen schwierig, da die Mittelstimme häufig einer auf koloristische Wirkung berechneten Füllstimme gleichzuwerten ist.

In engster Verbindung mit diesen zwei soeben ausgeführten Punkten, der Uebersättigung seines Kontrapunktes und seinem Hang zur Variante steht Regers mosaikartige Melodik. Seine Thematik kann sich nur selten frei entwickeln, weil seine Melodik kontrapunktisch zu stark belastet ist. Er empfindet stets primär polyphon. Seine kleingliedrige Motivik, von der er sich im Grunde nie mehr völlig freimachen kann, hemmt die melodische Gestaltungskraft. Diese ihm eigentümliche, von Riemann bereits in seinem Schreiben vom 26. 11. 1888 bemängelte Kurzatmigkeit der melodischen Erfindung, findet in Regers Neigung zu Brahms einen starken Nährboden. Denn er geht in seiner musikalischen Kleinarbeit (s. dmoll-Fuge ferner op. 13 und 17) auf das Brahms'sche analytische Verfahren zurück. Ebenso wie bei Brahms die Themen als eine Vielheit kleinster Motive erscheinen, die er in Gegensatz stellt oder die er wieder miteinander verbindet, so führt auch Reger die kleinsten Glieder seiner Motive imitatorisch und kanonisch durch. Er variiert und verwendet sie ebenso wie Brahms gegensätzlich, um sie schließlich in einer veränderten Bedeutung wieder zu verknüpfen. Auffallend ist auch die improvisierte, skizzenhafte Formulierung seiner ersten Fugenthemen, so in der Cdur-Fuge oder beim zweiten Gedanken der dmoll-Fuge. Eine ausgeführtere Prägung finden wir erst beim ersten Thema der Tripelfuge (vgl. auch die Themen op. 13 und 17). Ihm stehen aber der harmoniegesättigte zweite und der durch leidenschaftliche Erregung gekennzeichnete ex improviso entworfene dritte Gedanke gegensätzlich gegenüber. Dieselben Merkmale zeigen auch das Präludium op. 7 und die Introduktion op. 16. Von seinen Kanons gelingen ihm am besten die, denen er ein kurzes Thema zugrunde legt.

Wir erörterten wiederholt die Lösung des durch die improvisierte Themenbildung der Cdur-Fuge bedingten Arbeitsverfahrens durch die alleinige Verarbeitung des Kopfmotivs. Den gleichsam improvisierten zweiten Gedanken der dmoll-Fuge, der zwar der Differenzierung, aber nicht dem Charakter des ersten Themas Rechnung trägt und der von vorneherein auf die tokkatenartige Durchbrechung der Fugenform hinzuarbeiten scheint, erweitert Reger bei der III. Durchführung der Struktur des ersten Themas entsprechend um einen Takt. Dieser zweite Takt ist aber dem ersten so angepaßt, daß eine Gleichförmigkeit des Ausdrucks unvermeidlich ist. In der Tripelfuge sind alle Themen und auch die gleichbleibenden Kontrapunkte dreitaktig gebildet; die Gegensätze sind durchaus adäquat. Doch läßt schon die Tripelfuge erkennen, wie bei Reger die Gegensätzlichkeit der Themen stärker zurücktritt (Vgl. auch Beethovens letzte Sonaten). Die

Thematik gestattet hier eine viel stärkere harmonische Ausdeutung und bestätigt mit ihrer harmonischen Versteifung in den Endgliedern die reiche harmonische Triebkraft seiner Melodik.

Harmonik: Die Art von Regers polyphonem Gestalten ist für seine melodische und harmonische Entwicklung entscheidend. Ebenso wie wir seine Melodik als latente Harmonik, somit als Scheinmelodik ansprechen dürfen, so wird auch seine Kontrapunktik durch den harmonischen Stimmungsausdruck stark beeinflußt und ist mehr als Scheinharmonik zu verwerten. Die Harmonik, der sich auch seine Rhythmik unterordnen muß, wird ihm das wichtigste Ausdrucksmittel. Die Ausschaltung jeglicher rhtythmischer Kompliziertheit wurde bereits aufgezeigt, ebenso die harmonische Versteifung seiner Fugenthemen. Dürfen wir in der harmonischen Einförmigkeit des auf Tonika und Dominante basierenden Themas der Cdur-Fuge mit den strengen harmonischen Bindungen und der bemerkenswerten Verschleierung dieser harmonischen Gleichförmigkeit durch fortgesetzte Reibungen, wie selbständige Nebennoten, Stimmkreuzungen und Querstände, die auch für sein späteres Schaffen maßgebende stilistische Grundeinstellung erblicken, so konnten wir bei der dmoll-Fuge die durch das Thema bedingte strenge Harmonik, vor allem die starke harmonische Konzentrierung auf einen engen Raum mehrfach hervorheben. Die in verstärktem Maße auftretenden harmonischen Reibungen tragen in Verbindung mit reizvollen Vorhaltbildungen zur Verschleierung der melodischen Linie wesentlich bei und dienen ebenso wie die scharf akzentuierten Trugschlüsse als ein wirkungsvolles harmonisches Mittel. Diese durch die harmonische Triebkraft bedingte verzögerte Linienführung, die letzten Endes zur völligen Aufhebung der Tonalität führt, findet ihren Präzedenzfall bereits bei Praeludium und Fuge in Cdur in der die Auflösung hinausschiebenden Isolierung des Grundtons (Takt 42, 56 bzw. 100). Der Mittelteil der Cdur-Fuge mit seiner reicheren harmonisch-modulatorischen Entfaltung zeigt Takt 50/51 bereits die Grundzüge der späteren chromatischen Modulation Max Regers. Durch ein reicheres modulatorisches und chromatisches Geschehen hebt sich auch die Phantasie von der Cdur-Fuge ab, obwohl die Kirchentonart konsequent gewahrt bleibt.

Wir sahen bei der dmoll-Fuge, wie der archaistische Gebrauch der moll-Oberdominante, der wiederholte Wechsel zwischen kleiner und großer Sext, wie auch die infolge des Verzichts auf die Versetzung des Themas in entfernte Tonarten alle äußeren Merkmale ignorierende modulatorische Durchführung zur Herbheit des harmonischen Ausdrucks beitrugen. Auf die starke Durchsättigung des polyphonen Geschehens als natürliche Folge der harmonischen Konzentration wurde wiederholt hingewiesen. Die dorische Sext ist auch ein besonderes Kennzeichen des ersten Themas der Tripelfuge. Stets bleibt für Reger die Tonika das harmonische Zentrum. Es ist charakteristisch für ihn, daß er durch ein umso stärkeres

Ausbiegen in entlegenere Tonarten eine Verschleierung der ursprünglichen Tonart herbeiführt, wenn er durch wiederholte Betonung der tonalen Bindeglieder das Harmoniegerüst in den einzelnen Abschnitten seiner Komposition fest begründet hat. Als wertvolles Mittel hierfür dient ihm der N_6, den er auch bei der Kadenzierung als Verschleierungsmittel verwendet. Der im ersten Thema der Tripelfuge durch den adäquaten Gegensatz zur dorischen Sext nachdrücklich hervorgehobene N_6 gewährt der harmonischen Ausdeutung einen viel größeren Spielraum als in den vorhergehenden Werken. Allerdings führt seine ausgiebige Verwertung in op. 16 zu zahlreichen Härten und Querständen. Neuartig wirkt bei der Exponierung des N_6 als Melodiespitze des zweiten Themas das Ueberspringen eines vermittelnden Akkordes zwischen dem N_6 und der Dur-Oberdominante, das wir als die poetische Idee des durch den N_6 beeinflußten Themas bezeichnen können. Man vergleiche damit die mystische Bedeutung des N_6 im Adagio, im Gegensatz zu dem frei dissonant, wie ein Aufschrei einsetzenden N_6 in der Introduktion der Suite [54]). In der Tripelfuge gibt seine Verflechtung mit der Kadenz (Takt 74) dieser das typisch Reger'sche Bild. Schon in op. 7 baut er die Exposition des II. Teils in die Kadenz des I. Teils ein und bringt dadurch einen früher auftretenden Gedanken zum Abschluß.

Die reiche Harmonik des op. 16 ist lediglich mehr Folge der inneren Tonalitätserweiterung, nicht minder die zahlreichen Härten und Querstände. So hebt sich die Tripelfuge durch eine reichere harmonische Tätigkeit (cf. das modulatorische Geschehen Takt 61—75) bedeutungsvoll von den bisherigen Orgelwerken ab. Hier finden wir bereits die ersten Ansätze zu den harmonischen Einschaltungen, jener vorübergehenden Loslösung des Klanges von seiner Tonika, die H. Grabner in seiner Schrift „Regers Harmonik" als harmonische Phrasierung bezeichnet. Ein typisches Beispiel hierfür bietet in der Wiesbadener Zeit das Choralvorspiel „O Welt, ich muß dich lassen", wo die neuharmonisierten echoartigen, klanglich sich abhebenden Wiederholungen der Teilschlüsse infolge der Unterbrechung der harmonischen Gedankenfolge gleichsam einer Parenthese entsprechen [55]). Auch die chromatisch gesteigerte Wiederholung der ersten Verszeile von Nr. 4 „Jesus, meine Zuversicht" aus der modulationsreichen, sich durch eine gesteigerte Chromatik auszeichnenden Sammlung der zwölf Choralvorspiele sei in diesem Zusammenhange erwähnt.

Chromatische Steigerungen durch sekundenweises Versetzen des Motivs, ein von Reger bevorzugtes Mittel, finden sich bei der Suite, in der Introduktion und im Intermezzo mit seiner Umdeutungstechnik, dem star-

---

[54]) Bemerkenswert ist das Urteil von L. Thuille (Harmonielehre S. 244, der von „einem abgeschreckenden Beispiel für die mißbräuchliche Anwendung des N_6 als Modulationsmittel in Max Regers Beiträgen zur Modulationslehre" spricht).

[55]) Vgl. die geniale chromatische Modulation von B-dur nach H-dur.

ken modulatorischen Geschehen und der konzertrierten Detailarbeit mit winzigsten Motiven. Hierbei tritt wiederum als bevorzugtes Mittel der N_6 in die Erscheinung, wirksam unterstützt durch figurative, den Klangvorgang verschleiernde Dissonanzen. Eine solche Maskierung der Harmonik weist auch das modulationsreiche Adagio mit seiner eindringlichen Chromatik auf. Das zeigt sich besonders bei dem gleichbleibenden Kontrapunkt des II. Teils, der das harmonische Moment des polyphonen Stils wieder bedeutsam unterstreicht. Eine Reihe bemerkenswerter Fälle für die Verschleierung der Tonart durch selbständige Dissonanzen bietet auch die Passacaglia mit ihrer Alterationsharmonik, in welcher gleichfalls der N 6 bedeutsam hervortritt.

Ebenso weist das Praeludium des op. 13 mit seinem chromaitsch absteigenden Baßthema, dem häufigen Gebrauch der moll-Subdominante und der ausgiebigen Verwertung des N 6 eine ausgeprägte Alterationsharmonik auf. Bei der Fuge finden wir eine dem tonal minder ausgeprägten Thema entspringende schwankende Harmonik; lediglich die Engführung zeichnet sich durch eine gesteigerte harmonische Aktivität aus. Neben den zahlreichen Trugschlüssen in op. 7, 16, 17 und der Grieg-Fughette finden wir auch den phrygischen Schluß verwandt, so im gemischten Chor „Trost" op. 6 oder im Choralvorspiel „O Welt, ich muß Dich lassen". Gegenüber den durch Vorhalte reich verzierten, mannigfache harmonische Härten aufweisenden zwölf Choralvorspielen fällt in Nr. 13 „O Traurigkeit, o Herzeleid" (cf. S. 79/80) die hier in Regers Schaffen erstmalig zutage tretende „altmeisterliche" Miniaturtechnik auf, mit der wohl auch die Maskierung der Harmonik zusammenhängt. Als wertvolles technisches Mittel wird wieder der N_6 benutzt. Hier wird die chromatische Tonmalerei zu einem wirkungsvollen Faktor für Regers spätere Schöpfungen und weist bedeutungsvoll auf seinen Expressionismus hin.

Die Synopsis des Jugendschaffens zeigt die ursprüngliche Verankerung seines Systems in der Riemann'schen Funktionstheorie in ihrer uneingeschränkten Gesetzmäßigkeit. Gerade die auf Riemann zurückgehende Erkenntnis der drei Grunddreiklänge und ihrer scheinkonsonanten Vertreter mit ihren die Tonalität ausschöpfenden und ausweitenden Funktionen, mit ihrer kühnen, völlig neue Möglichkeiten schaffenden Erklärung der Ganz-Halb-Trug- und Zwischenkadenzen ist für Regers kompositorische Entwicklung sehr wertvoll geworden, zumal da er die Theorie weiter ausbaut und die Quint — durch die Terzverwandtschaft bereichert. Die von H. Grabner wiedergegebenen Reger'schen harmonischen Grundgesetze bestätigen die in seiner Harmonik waltende konsequente Logik vollends und treffen auch für die Wiesbadener Zeit zu. Es sind dies zusammengefaßt:

1. „das auf dem Prinzip der Quintverwandtschaft ruhende Gesetz, das jede noch so entfernte harmonische Bildung auf die Grundharmonien I,

IV und V zurückführt". Daß auch durch Alteration nicht an den Klängen geändert wird, trifft insbesondere für die Variabilität der Nebenstufen in der Tripelfuge zu.

2. „Klänge haben die harmonische Bedeutung jener Tonika, Subdominante oder Oberdominante, mit denen sie terzverwandt sind." Diese Regel findet namentlich bei den Trugschlüssen seiner Werke Anwendung. So ist z. B. As-dur erniedrigter Dreiklang (VI) von Cdur. Während die Terzverwandtschaft bei R. Wagner fast ausschließlich der Akkordik dient, steigert sie bei Reger den Fluß der harmonischen Bewegung, sodaß bei ihm das Klangliche stets als konsequentes Ergebnis der gradlinigen Melodiebewegung im Bach'schen Sinne erscheint. Hierher gehört auch der als N_6 bezeichnete Dreiklang der phrygischen Tonart, wie auch der Akkord der dorischen Sext, d. h. II_6 in moll und der phygische Schluß. Auch die Mollsubdominante, auf deren charakteristische Verwendung bei J. S. Bach Riemann stets hinzuweisen pflegte, sei hier hervorgehoben.

3. „Auf jeden Akkord kann jeder Akkord gebracht werden. Unvermutete Akkordfolgen bedürfen einer Erklärung durch Zwischenharmonien". So kann beispielsweise D-dur unmittelbar auf bmoll folgen, da aus dem dritten Klang, dem Gdur-Akkord, die Beziehung klar hervorgeht. Solche Fälle bieten die Schlüsse der einzelnen Verszeilen im Choralvorspiel Nr. 8; aber auch die übrigen Werke, wie die Suite, weisen charakteristische Beispiele auf.

Die logische Konsequenz in der Verwendung der überlieferten harmonischen Mittel gibt Regers Harmonik eine besondere Bedeutung. Somit reicht seine Harmonik über die Funktionen der Grundharmonien hinaus in den Bereich der absoluten und horizontalen Harmonik [56]). In seiner, alte und neue Mittel eigenartig verwendenden Harmonik zeigt sich ein Dualismus, einmal in der durch seine romantische Neigung begründeten Rückwendung zur Vergangenheit, dann aber auch in seiner Zurückhaltung gegenüber der Zukunftsmusik.

c) Tonalitätsproblem.

Seine Bedeutung für die Musik der Gegenwart läßt sich, wie S. Günther [57]) ausführt, vielleicht auf die prägnante Formel der „Resultante aus romantischer Auflösung (Vorschau) und barocken Zusammenhalt (Rückschau)" bringen. Diese sich in der Häufung entgegengesetzter Energien

[56]) Wir haben die Empfindung eines vertikalen Nebeneinanders horizontaler Klänge, die stimmlich voneinander losgelöst als das Zufallsergebnis seiner Linienführung erscheinen. Zur Vergleichszwecken sei der unter [58]) erwähnte Choral „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" von J. S. Bach angeführt.

[57]) in der Allgemeinen Musikzeitung 1928 Nr. 45 „Max Reger und die Schaffenden der Gegenwart".

äußernde Zweistrebigkeit seines Wesens ist wohl die Ursache dafür, daß seine Kunst sowohl im musikalischen Rückschrittler, wie auch im fortschrittlich eingestellten Hörer das Gefühl der inneren Verbundenheit erweckt. Bei einem näheren Eingehen auf diese zwei bedeutungsvollen Faktoren seines Schaffens finden wir in der scheinbar zur Zersetzung führenden harmonischen Melodik einen neuen Bindungswillen, der bei konsequenter Ausnützung seiner Harmonik noch ungeahnte Möglichkeiten in sich birgt (vgl. auch die von seiner logisch systematischen Begabung zeugenden Modulationsbeispiele) und dem künstlerischen Schaffen der Zukunft bestimmte Wege erschließen dürfte.

Seine Jugendwerke zeigen bereits die allmähliche Abwendung von der spätromantischen Haltung zu einer stärkeren eigenpersönlichen Bindung. Diesem Streben entspringt auch seine bewußte Anlehnung an die Kunst des Barock. Bemerkenswert ist seine wiederholt besprochene, von den Klassikern und Romantikern gänzlich abweichende Art der formalen Gebundenheit, wie sie die Fuge in den Blickpunkt stellend, das Prinzip der Gegensätzlichkeit der Themen mehr und mehr in den Hintergrund treten läßt. (cf. Beethoven), sowie in harmonischer Hinsicht eine immer schärfer hervortretende Verneinung des Akkordbegriffs und der Tonalität. Diese zum „Sprengmittel des klassischen akkordbegriffsführende theoretische Ueberspannung" liegt in Regers „überreifter Schematik" begründet, wie Windisch im „Melos" S. 89 (1920) „Regers Verhältnis zur Tonalität" ausführt. Als charakteristische Momente für die in Reger „ihren meisterlichen Abschluß findende gewaltige Epoche der tonalen Dogmatik und andererseits für seine reifproduktive, unbegrenzte Möglichkeiten der atonalen Klangentwicklung eröffnende Durchbrechung" führt Windisch folgende Punkte an: 1.) seine selbständig bewegte, oft dissonante Baßführung in den Jugend werken, die bei seinem späteren Schaffen zum „typischen Symptom der modernen atonalen Musikentwicklung führt und die mit der Akkordillustration des basso continuo nichts gemein hat".

In der großzügigen melodischen Baßführung der dmoll-Fuge, die auch das Doppelpedal verwendet (vgl. die wiederholten Pedalsolo-Recitative), dürfen wir wohl dieses für seine vorwärtsdrängende Entwicklung so bedeutungsvolle Merkmal erblicken [58]). Sie findet ihr Vorbild schon in den herrischen Bässen des op. 5 und steht in einem starken Gegensatz zu der stockenden Baßführung des Cdur-Praeludiums (Takt 22 ff). Auf die groteske Pedallinie desselben Stücks (Takt 19 ff) wurde bereits hingewiesen, ebenso auf die wohl von Liszt übernommene oktavmäßige Zerlegung der Pedallinie in op. 7 Nr. 1, ferner auf die lapidaren Tonschritte, sowie schließlich auf die bewegte Trilleraufl̈ösung der Bässe in der dmoll-Fuge (Takt 90 ff.) In op. 16 wird diese selbständige Baßführung noch schärfer be-

[58]) Vermutlich wird Reger hier durch Bach beeinflußt (vgl. die Baßführung in seinen vierstimmigen Chorälen z. B. „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ").

tont; namentlich am Schluß der Tripelfuge findet sich eine Reihe von treffenden Fällen. Auch die selbständige Linie des streckenweise als Doppelpedal geführten Basses im Intermezzo sei erwähnt. Durch diese eigenwillige Baßführung entsteht eine innere Wechselwirkung zwischen der horizontalen Linie und dem vertikalen Akkordmassiv.

Als weiteren Punkt erwähnt Windisch 2.) Regers besonderes Verfahren bei seinen mannigfachen Variationen. Er weitet das Thema durch eine phantasiereiche Umbildung und bietet zugleich durch seine neuartige Modulationstechnik bedeutsame Zukunftsmöglichkeiten. Neben einer bemerkenswerten Koloristik sei hier sein sich in der Verknüpfung von Imitation mit Variation äußerndes kombinatorisches Geschick hervorgehoben, das sich nach der Zerlegung des Themas in seine kleinsten Bestandteile in der von ihm bevorzugten imitatorischen Verwendung eines prägnanten Motivs und der Gegenüberstellung von dessen Variante zeigt. Die Variabilität seiner Themen gestattet ihm die freieste Verwendung der Variation. Reger verhält sich in seiner einer Neuwertung gleichzuachtenden Weiterbildung der Variante völlig diametral zur Variationsform der Klassiker und Romantiker. Wir besprachen sein variationstechnisches Verfahren S. 93 und früher ausführlich und wiesen auch auf die phantasieartige Umgestaltung des Kontrapunkts in der Cdur-Fuge durch eine vierfache Variierung hin, wie auch auf die Verknüpfung der Imitation mit der Variante. Wir sahen, wie er seinen Choralvorspielen die Variante aus dem Stimmungsgehalt des Textes schöpft. Durch die Auflösung des Themas in geheimnisvolle chromatische Linien weicht er in seiner unbeschränkten Freiheit bezüglich seiner Modulation und Tonart immer stärker von der festgefügten Tonalität ab.

Seine schon in der frühen Jugend deutlich sich offenbarende Vorliebe für kräftige und kühne Akkordverbindungen (s. S. 8), die zu einer mehr und mehr gesteigerten Chromatik führt, trägt zu seiner so bemerkenswerten Akkordfärbung wesentlich bei [59]). Während die Alteration in der älteren Zeit eine mehr akzidentielle Bedeutung hat, findet sie bei Reger neben dem harmonischen Kolorit eine gesteigerte funktionelle Auswertung. Seine starke Alterationsharmonik bewirkt eine Zersetzung der ursprünglichen Grundtöne (Farbe) in ein vielfältiges Spektrum. Diese Brechung der Farbe läßt seine Musik infolge der Ueberspannung der Alterationsharmonik mehr und mehr farblos erscheinen. Völlig neue Zukunftsmöglichkeiten schafft sein vorhin angeführtes Gesetz von der beliebigen Akkordaufeinanderfolge, da seine konsequente Stimmführung ihm ein blitzschnelles Ausweichen in die entferntesten Tonarten ermöglicht. Infolgedessen wird, wie schon wiederholt dargelegt wurde, seine Modulation zu einem Ausweiten der Ton-

[59]) In seinem Briefe vom 21. 4. 1893 bemerkt er: „Ich bringe in meine Kompositionen so manche Wendung hinein, die auf unserm tonalen Erfindungsfeld nicht wächst."

art und steht in einem starken Gegensatz zu der mehr gefühlsmäßigen, doch mit bewunderswerter Logik erfolgenden Entwicklung zum harmonisch-modulatorischen Prinzip J. S. Bachs.

Neben den in den Beiträgen zur Modulationslehre vorzugsweise angewandten Umdeutungen spielt auch die enharmonische Verwechslung eine große Rolle. Da jeder chromatische Akkord wenigstens doppeldeutig ist, so ermöglicht die vierfache Umdeutungsfähigkeit des VII_{7_0} die Verbindung von scheinbar völlig unvereinbaren Harmonien. Wenn Reger dieses Mittel benutzt, so erweitert er nicht nur die Grenzen der Tonalität, sondern verwischt sie auch. Ansätze hierzu finden wir wiederum in der Tripelfuge, im Interemezzo und in den Choralvorspielen. Wir besprachen sein bewußtes Verschleiern der zuvor in den Grundharmonien festbegründeten Tonart durch umso stärkere, die Tonika völlig ignorierende, fremdartige Modulationen. Zur Verschleierung tragen auch die mannigfachen figurativen Dissonanzen erheblich bei, da seine Neigung zu vielgestaltigem Figurenwerk und einer reichen Ornamentik sein tonales Gebilde erschwert. Anderseits führt auch sein konsequentes Festhalten am Thema zu einer Reihe von Stimmkreuzungen und harmonischen Reibungen (cf. op. 7 Nr. 1 und op. 17) und somit zu einer eigenartigen Sprödigkeit des Klanges. Diese sich auch in den Scheinkadenzen äußernde verschleiernde und zögernde, in der Cdur-Fuge bis zur Isolierung des Grundtons und letzten Endes zur Negierung der Grundtonart führende Harmonik, zu der sich als besonderes Merkmal des Wiesbadener Schaffens jener unbestimmt stockende Rhythmus (vgl. S. 91 und früher) gesellt, trägt zur Steigerung seines musikalischen Ausdrucks in starkem Maße bei. Sie bewirkt jedoch mannigfache Abweichungen des Klangbildes vom Gesichtseindruck, ein atonales Klangempfinden im Gegensatz zum Notenbild, das letzten Endes immerhin doch tonale Zusammenhänge wahrnehmen läßt. Schon in seinem Wiesbadener Schaffen, besonders in der Suite, haben wir die Empfindung eines vertikalen Nebeneinanders von harmonisch organisch verbundenen Einheiten. Seine Melodik ist nur verständlich, wenn man die inneren Zusammenhänge der harmonischen Komplexe klar erfaßt hat. Durch sein starkes bis zum Zerfließen der Farben übersteigertes Modulationsverfahren wird natürlich die Erkenntnis wesentlich erschwert. Eine unmittelbare Verschmelzung von Melodik und Harmonik ist nur rein visuell möglich.

Der Reger so häufig entgegengehaltene Vorwurf, seine kühne, oft sprunghafte Modulation lasse jede verwandtschaftliche Beziehung vermissen, ist zweifellos unberechtigt. Denn die scheinbar willkürlichen Akkordverbindungen sind, wie schon wiederholt betont wurde, das Ergebnis einer blitzschnellen Umdeutung, die Reger zweifellos Riemann verdankt. Dies führt allerdings zu einer Unbestimmtheit der Tonart, da er wie auch Bagier S. 301 bestätigt, „den neuen Begriff eines tonalen Mantels schafft, innerhalb des-

sen die frei sich regenden, einer subjektiven Modulation folgenden Tonarten stets der großen Gesamtfunktion untergeordnet bleiben".

Im Verlaufe unserer Ausführungen bemerkten wir wiederholt, daß Reger die alten Formen bewußt beibehält und sie mit seinem eigenen völlig neuen geistigen Gehalt erfüllt. „Seine Melodik hat, wie Friedland [60]) bemerkt, die ganze melodische Urkraft, die wir von der höchsten musikalischen Begabung erwarten". In ihrer starken Chromatik bildet sie das Ergebnis seiner reichen, die innere Tonalitätserweiterung anstrebenden Harmonik. So weitet er durch die Vielfarbigkeit seiner Akkordik, durch eine Häufung ungelöster Dissonanzen, durch eine äußerst verschleiernde Differenzierung der Klangfarbe, sowie als Folge dessen durch eine stockende, unbestimmte, klanglich oft atonal erscheinende Tonalität die harmonischen Möglichkeiten in einer eigentümlichen, seiner Zeit vorauseilenden Art. Dadurch hat er den Boden für das Schaffen der Gegenwart vorbereitet. Seine modulationsreiche, völlig funktionelle Musik ist aber, wie Th. Wiesengrund [61]) ausführt, nicht atonal, weil sich alle harmonischen Komplexe folgerichtig auf die zugehörige Tonart beziehen lassen. Lediglich der Zusammenhang der Akkorde ist, wie schon mehrfach hervorgehoben, tonal mehrdeutig.

---

[60]) in seinem Artikel „Zum Reger-Problem" Allgemeine Musikzeitung 1922 Nr. 25/26.

[61]) Zeitschrift für Musikwissenschaft 1929/30 S. 61.

C. Der Antagonismus und Dualismus in Regers Wesen.

Max Reger litt, wie wir schon wiederholt bestätigt fanden, unter der Schwere und Zwiespältigkeit seiner komplizierten, zweifellos problematischen Natur. Wir müssen seine Musik als das Spiegelbild eines Menschen, der sich mit sich und seiner Welt auseinander setzt, hinnehmen. Hier ist, wie Hehemann ausführt, alles Ausfluß der seelischen Zerrissenheit unserer Vorkriegszeit [62]). Seine Musik ist Abbild seines persönlichen Erlebens. Die Jugendeindrücke sind für seine künstlerische Entwicklung ausschlaggebend. Unter diesem Gesichtswinkel erhalten die Werke der Wiesbadener und Weidener Zeit eine erhöhte Bedeutung. Denn seine künstlerische Weltenschauung kann sich zwar ausweiten, jedoch nicht mehr vertiefen. Treffend charakterisiert es selbst das Dualistische seines Wesens durch eine Ansichtskarte an Lindner [63]) vom Obersee bei Berchtesgaden, wo er 1899 weilte, mit den Worten: „Dieser See in Natur gesehen, ist meine Musik". Denn der idyllische, vom satten Grüngürtel umkränzte See, dessen Hintergrund die trotzigen Felswände bilden, zeigt, zumal bei dem gleichzeitig azurblauen Himmel, eine eigenartige Kontrastwirkung des Landschaftsbildes.

---

[62]) Die Jahrhundertwende zeigt uns das Bild tiefer seelischer Zerklüftung. Dem äußeren Aufschwung des neuen Deutschen Reiches mit seiner gewaltigen, sich vorzüglich in der siegreich vordringenden Technik äußernden wirtschaftlichen Entwicklung und dem gesteigerten, prachtliebenden Lebensgenuß, fehlte die geistige Verinnerlichung vollkommen.

Die Dichtkunst, in ihrer Sucht das moderne Leben in seiner Wirklichkeit zu begreifen und nachzuformen, verlor sich im hohlen Pathos oder im Naturalismus. In der Malerei drang unter französischem Einfluß das schwelgerische Farbbild des Impressionismus durch. Ebenso, wie aber die Dichtkunst mit der Ueberwindung des Naturalismus und der geistigen Erneuerung des Menschen ein neues Kunstideal anstrebte, so suchte auch die Malerei die überfeinerte, jedoch flüchtige Eindrucks- und Sinnenkunst durch den starken Ausdruck seelischen Erlebens, den Expressionismus zu ersetzen.

Von diesem unausgeglichenen künstlerischen Zwiespalt und dem triebhaften Drang nach erneuter geistiger Verinnerlichung ward die Musik besonders stark berührt. In der öffentlichen Musikpflege trat das innere Erlebnis zugunsten eines übertriebenen Personenkults und Virtuosentums mehr und mehr zurück, während in der schaffenden Musik die innere Zerrissenheit der Zeit ihren überzeugendsten Ausdruck fand.

In dieser zwiespältigen geistigen Lage Deutschlands schafft Max Reger sein Wiesbadener Werk, das bereits, wie schon mehrfach erörtert wurde, die Kennzeichen des Expressionismus trägt, allerdings neben den deutlich in die Erscheinung tretenden tonalitätsaufhebenden bzw. erweiternden und infolge seiner unendlichen Modulation zur chromatischen Tonleiter hindrängenden, als impressionistische Merkmale zu wertenden Bestrebungen.

[63]) Die drei Wesenselemente der Musik Max Regers von A. Lindner (Musik 1931 H. 4).

Bei Reger bewahrheitet sich das Goethewort: „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust". Dieser Antagonismus äußert sich zunächst in den die Wiesbadener Lebenskrise bedingenden positiven und negativen Charakterzügen, wie wir schon eingehend darlegten. Dem starken, reinen Durakkord seiner sich aus den Elementen des „Trotzig-Energischen, des Humoristisch-Burlesken und des Innig-Religiösen" aufbauenden Musik stehen zerstörende Wesenskräfte mannigfachster Art entgegen.

Die Wesens- und Charakterzüge des „schizothymen, genialen Athletikertyps" schwanken, wie auch Friedland bestätigt[64]), zwischen „stärkstem Pathos und verinnerlichender Romantik oder zwischen idealistischen und grob materiellen Antrieben, zwischen logisch systematischen Neigungen und dem Verlangen nach Ungebundenheit, formalem Gelöstsein" hin und her. Aus seiner starken Verbitterung der Wiesbadener Kampfzeit rührt namentlich seine antagonistische Einstellung gegenüber seiner Umwelt, die sich einmal in einer zarten Feinfühligkeit äußert und dann jählings in Zynik oder eigensinnigste Verschlossenheit umschlägt.

Seinem überschäumenden Humor stehen plötzliche Ausbrüche tiefster Schwermut mit einer triebhaften Weltflucht und schmerzlichen Todesbangigkeit diametral gegenüber. Seine Passacaglia op. 16 offenbart in ihrer 28. Variation schärfste Gegensätzlichkeit in dem zugleich mit dem Notschreimotiv auftretenden giokosen, ironischen Humor zur Schau tragenden Baßtriller. Demgegenüber kennzeichnet die ersten Varianten neben der erhabenen, weihevollen Grundstimmung zugleich eine unsägliche Trauer. Diese Momente einer herben Gefühlskeuschheit und des tiefen Schmerzes dokumentieren geradezu drastisch, wie Max Reger in seinem Bemühen die ihn bedrückenden Mitmenschen zu überwinden, an der Einsamkeit, der Tragik seines Lebens zerbricht. Hier zeigt er sich in rein künstlerischem Sinne als der Psychopath, dessen Doppelseele sich in der modern sentitiven Klangromantik deutlich wiederspiegelt.

Dieser Dualismus zeigt sich insbesondere in der Discrepanz zwischen Mensch und Künstler. Ihm, dem empfindlichen, sich in seiner Musik restlos ausgebenden Künstler, ist in seinen Feierstunden jede noch so geistlose Gesellschaft erwünscht; er sucht sich lediglich ein Gegengewicht zu schaffen gegen seine ihn ständig verfolgende und bedrückende Musik. In einem starken Widerspruch zu seiner innerlichen Reinheit und seiner Achtung vor dem Weibe steht seine Vorliebe für derbe Witze und Zoten. In dieser, einmal durch ein geistiges Entspannungsgefühl, dann durch seine Schwäche und Weltfremdheit bedingter Neigung gebärdet er sich nach Unger als der „Naturmusiker", der seine innerlich keusche Musikerseele ängstlich der Menge verschließt. Hier zeigt er verwandte Züge mit Brahms, wie

[64]) Der Mensch Reger von M. Friedland (Mitteilungen der Reger-Gesellschaft H. 7).

er auch mit Beethoven eine dem Adel und der Gesellschaft trotzig die Stirn bietende geistige Lässigkeit gemeinsam hat.

Seine innere Haltlosigkeit resultiert, wie auch wiederum Friedland bemerkt, „aus dem gefühlsmäßigen sich Bewußtwerden von der Lebens-Antinomik und der Unmöglichkeit, dieses Leben durch jene „idealen Forderungen" zu zwingen". Vergeblich bemüht er sich diesen Widerstreit durch ein gesteigertes Selbstbewußtsein zu beseitigen.

Er, der einsame Kollektivist, als den ihn Jemnitz [65]) bezeichnet, der so sehr am Leben leidet, sitzt anderseits mit der Welt zerfallen, in Wiesbaden allein, in verstohlenen Gasthauswinkeln, um sich zur klaren Erkenntnis seiner Musik durchzuringen. Diese Vorliebe teilt er mit Goethe, der diese seine Lebensweisheit im Schenkenbuch des Westöstlichen Divans so trefflich ausspricht mit den Worten: „Sitz' ich allein, wo kann ich besser sein? Meinen Wein trink' ich allein, niemand setzt mir Schranken, ich hab' so meine eigenen Gedanken".

Seine Doppelseele verrät sich auch in seinen widerstreitenden religiösen Empfindungen. Die starken Eindrücke einer strengen, ein Jahrzehnt währenden, von der schwärmerisch veranlagten Mutter auf das stärkste beeinflußten katholischen Jugenderziehung schlagen um in eine Bevorzugung der protestantischen geistlichen Musik. Er wählt für sein Schaffen in erster Linie Formen der protestantischen Kirchenmusik, belebt sie jedoch mit seinem katholischen Geiste. Daß der Schwerpunkt in seinem Schaffen auf religiösem Gebiete liegt, ist wohl aus seinem Sehnsuchtsdrang nach dem Göttlichen zu erklären. In ihm sind, wie schon bemerkt, bereits in früher Jugend alle wesensbestimmenden Elemente vorhanden. Wenn er sich seiner innersten, noch durch die Mystik begünstigten katholischen Einstellung zum Trotz den protestantischen Choral als den cantus firmus seines Schaffens wählt, so geschieht dies aus einem zwingenden Muß, aus dem Bedürfnis nach Tradition und Bindung, heraus, das ihn seine Kraft aus köstlichem deutschen Nährboden saugen läßt.

Bemerkenswert ist der Antagonismus in Regers Werken der Wiesbadener Zeit, der in seiner stilistischen Grundeinstellung, insbesondere in seiner bewußten Verneinung der zeitgenössischen Harmonik zum Ausdruck kommt. Seiner mit Brahms gemeinsamen, einer inneren Scheu entspringenden, herb wirkenden Zurückhaltung des künstlerischen Ausdrucks, steht auf der anderen Seite eine mächtige fast bis zur Zersprengung drängende Spannkraft im künstlerischen Ausdruck gegenüber. Auch der mehr ansammelnde, als zusammenfassende Ausdruck seiner Gestaltungskraft ist ein Kennzeichen seiner Gespaltenheit.

---

[65]) Max Reger, der einsame Kollektivist von A. Jemnitz (Musik 1931 H. 4).

Seine archaisierende Bindung führt uns zugleich unmittelbar in die Gegenwart und Zukunft hinein, da sich sein fortschrittliches Denken hier stark geltend macht. Er, dessen Musik trotz seiner polyphon-primären Veranlagung wie ein vertikales Nebeneinander harmonischer Einheiten anmutet, übersteigert seine Chromatik bis zur Zersetzung des Klanges. Seine kühne, rastlose Modulation läßt das Zwielspältige seiner Kunst um so stärker hervortreten. Hieraus ergibt sich auch die streng thematische Bindung einerseits, wie wir sie in op. 16 finden, und die Durchdringung der linearen strengen Formen mit einer aus ihnen sich erweiternden Harmonik anderseits. Dies kennzeichnet insbesondere die Tripelfuge mit ihrer Verarbeitung des thematischen Materials im Sinne eines J. S. Bach; das bestätigt aber auch zugleich seine nachdrückliche Verwendung des harmonischen Leitmotivs, welches seinen persönlichen Stil schon deutlich in die Erscheinung treten läßt.

In der eigenartigen Zwitterstellung, die Reger beim Ausklange einer Weltepoche einnimmt, in seiner seltsamen Mischung des Alten mit dem Neuen, erblickt Hehemann den Grund zur Problematik in Regers Kunst. Max Reger steht somit wie ein Janusbild an der Grenzscheide zweier Zeiten. Das eine Antlitz überschaut rückswärts blickend die Vergangenheit, das andere sieht vorahnend in der Ferne musikalisches Neuland. So wird er, bewußt an die vorklassischen Formen anknüpfend, die er mit seinem eigenen durchaus neuartigen Geiste erfüllt, Mittler zweier Epochen und zugleich Wegbereiter unseres gegenwärtigen musikalischen Schaffens.

A. Monographien.

1. Guido Bagier: Max Reger 1923 (Hesse, Berlin).
2. Paul Bekker: Kritische Zeitbilder (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart). 1921.
3. Richard Braungart: Max Reger Bd. II d. Monographien moderner Musiker (C. F. Kahnt Nachf.).
4. Clara Ebert-Stockinger: Max Reger. Helden des Willens (Strecker & Schroeder, Stuttgart 1930).
5. Emanuel Gatscher: Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung (Engelhorns Nacht., Stuttgart 1925).
6. Else v. Hase-Köhler: Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters (Köhler & Amelang, Leipzig 1928).
7. Karl Hasse: Max Reger. 42.—44. Bd. der Musik (Kistner & Siegel 1921).
8. Max Hehemann: Max Reger, eine Studie über moderne Musik (R. Piper & Co., München 1911).
9. I. Hermann: Max Reger i. Jahrbuch, Neue Christotherpe 1918 (M. Grosse, Halle/S.).
10. Ernst Isler: Max Reger (Art. Institut Orell Füßli, Zürich 1917).
11. Siegfried Kallenberg: Max Reger, 46 Bd. der Musiker-Biographien (Reclam 1930).
12. Adalbert Lindner: Max Reger, ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens (Engelhorns Nachf. II. Aufl. 1923).
13. Paul Marsop: Max Reger. Neue Kämpfe, zweite Reihe d. Studienblätter eines Musikers (Georg Müller, München 1913).
14. Hermann Poppen: Max Reger, Kleine Musikerbiographien (Breitkopf & Härtel 1918).
15. Elsa Reger: Mein Leben mit und für Max Reger. (Köhler & Amelang, Leipzig 1930).
16. Eugen Segnitz: Max Reger, Abriß seines Lebens und Analyse s. Werke (Historia Verlag Paul Schraepler, Leipzig 1922).
17. Adolf Spemann: Max Reger-Brevier (Engelhorns Nacht. Stuttgart 1922).
18. Gustav Robert-Tornow: Max Reger und Karl Straube (Otto Hapke, Göttingen 1907).
19. Hermann Unger: Max Reger (Velhagen & Klasing 1924).
20. Richard Würz: Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler (Otto Halbreiter, München)
    Heft I Regers Harmonik v. Dr. Hermann Grabner, 1920.
    Heft II Regers Persönlichkeit: Lebensgang (Würz) Reger als Lehrer (Haas), Reger als Mensch (Unger), 1921.
    Heft III Regers Chorwerke von Hugo Holle, 1922.
    Heft IV Reger und die Orgel von Hermann Keller, 1923.

B. Zeitschriften.

1. Allgemeine Musikzeitung.
   1912 Nr. 51/52. Der Einfluß H. Riemanns auf Max Reger von C. Herold.
   1921 Nr. 20 Regernummer.
   1922 Nr. 25/26. Zum Reger-Problem von M. Friedland.
   1928 Nr. 23. Vom Sinn der Regerschen Kunst von Bücken. Nr. 45 Max Reger und die Schaffenden der Gegenwart von S. Günther.

2. Benediktinische Monatsschrift IV (1922) Max Reger und die Kirchenmusik (von P. Fidelis Böser, Beuron).
3. Der Kunstwart.
1900 Nr. 23. Max Reger, eine kritische Skizze v. Dr. Georg Göhler.
4. Die Musik.
IV H. 24. Max Reger als Orgelkomponist von Gustav Beckmann.
VII H. 1. Zur Beurteilung der Kunst Max Regers von G. Robert-Tornow).
XXIII H. 4 (Regerheft). Die drei Wesenselemente der Musik Max Regers v. A. Lindner.
H. 6. Max Reger, der einsame Kollektivist v. A. Jemnitz.
5. Die Musikwoche.
1901. Max Reger (Anonym).
6. Deutsche Musikerzeitung.
1930 H. 16. Mit Reger in Wiesbaden von R. Sternberg.
7. Melos.
1920 Nr. 4. Regers Verhältnis zur Tonalität v. F. Windisch.
8. Mitteilungen der Reger-Gesellschaft.
H. 7. Der Mensch Reger von M. Friedland.
9. Musikalisches Wochenblatt.
1916 Nr. 37—41. Regers Orgelwerke v. R. v. Mojsisovics.
10. Neue Musikzeitung. 1916 H. 18/19. Regernummer.
1923 Nr. 12. Regers harmonische Mittel v. Hermann Keller.
Nr. 19. Die Orgelwerke Max Regers v. Hermann Keller.
1925 S. 329. Max Reger über Orgel, Orgelkompos. und -spiel von G. Beckmann.
11. Signale für die musikalische Welt 1916.
Nr. 24/25 Regernummer: Max Reger als Orgel- und Klavierkomponist v. W. Petzet.
12. Sozialistische Monatshefte.
1910 Bd. I. Die Kunst Max Regers v. Dr. Georg Stern.
1906 Nr. 37—41. Regers Orgelwerke v. R. v. Mojsisovics.
13. Urania, Zeitschrift für Orgelbau.
1902 Nr. 3. Max Reger als Orgelkomponist v. Robert Frenzel.
14. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1929/30 S. 61 Th. Wiesengrund: Das Problem d. Atonalität u. A. Schönberg (Referat).

C. Praktische Werke.

1. Regers Orgelwerke op. 7 und 16 (B. Schott's Söhne Mainz).
2. Regers zwölf leichte Choral-Vorspiele für Orgel aus op. 67, bearbeitet v. R. Volkmann (Bote & Bock, Berlin).
3. Regers Orgel-Choralvorspiel „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Musikbeilage d. A.M.Z. 1894).
4. Regers zwei und dreistimmige Kanons, Heft I/II. (B. Schott's Söhne, Mainz).
5. Regers Klavierstücke op. 9, 10, 11, 13, 17, 18 und 25. (B. Schott's Söhne, Mainz).
6. Regers sechs Klavierstücke op. 20 (Manuskript b. A. Lindner).
7. Bachs Orgelwerke Bd. I, II, III, IV, V, VI und VII. (Peters Leipzig).

8. Regers Bearbeitungen Bachs'cher Werke für Klavier (B. Schott's Söhne, Mainz).
   a) Prael. und Fuge in Ddur (Bd. IV Nr. 3).
   b) Toccata und Fuge in dmoll (Bd. IV Nr. 4),
   c) Phantasie in Gdur (Bd. IV Nr. 11).
   d) Prael. und Fuge in Gdur (Bd. II Nr. 2).
   e) Prael. und Fuge in amoll (Bd. II Nr. 8).
   f) Phantasie und Fuge in gmoll (Bd. II Nr. 4).
   g) Toccata und Fuge in Edur (Bd. III Var. Nr. 7).
   h) Prael. und Fuge in Esdur (Bd. III Nr. 1).
   i) Prael. und Fuge in emoll (Bd. II Nr. 9).
   k) Passacaglia in cmoll (Bd. I Nr. 7).
   l) 13 Choralvorspiele (Bd. V—VII) „Ausgewählter Choral-Vorspiele" (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

D. Sonstiges.

1. Riemanns Musiklexikon IV. V. VI.VII. VIII und IX. Auflage. (M. Hesse, Berlin).
2. Einsteins Neues Musiklexikon 1926. (M. Hesse, Berlin).
3. H. J. Moser, Musiklexikon (M. Hesse, Berlin 1935).
4. Altmann: Max Reger-Katalog 1917 (Simrock, Berlin).
5. Hugo Riemann: Anleitung zum Generalbaß-Spielen 1899 (M. Hesse, Berlin).
6. Hugo Riemann: Vademecum der Phrasierung 1890 (M. Hesse, Brl.)
7. Hugo Riemann: Katechismus der Fugen-Komposition 1891 (M. Hesse, Berlin).
8. Hugo Riemann: Phrasierungsausgabe des Wohlt. Klaviers 1890 (Augener, London).
9. Hugo Riemann: Katechismus der Kompositionslehre 1889 (M. Hesse, Berlin).
10. Heinrich Reimann: Musikalische Rückblicke Bd. IV (Harmonie, Berlin 1900).
11. Herman Nohl: Typische Kunststile in Musik und Dichtung (Diedrichs, Jena).
12. Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal Bd. I/II. Sinfonie und Studie S. 671 ff. 1921.

Nach Fertigstellung des Druckes dieser Arbeit wird mir bekannt, daß soeben (September 1935) 57 bisher unbekannte Briefe Max Regers an Hugo Riemann aus den Jahren 1888 bis 1903 in den Besitz des Reger-Archivs in Weimar gelangt sind und mit ihrer Herausgabe und ersten wissenschaftlichen Auswertung Herr Prof. Dr. W. Gurlitt beauftragt worden ist.

Lebenslauf.

Ich, Rudolf Huesgen, bin am 30. 6. 1887 zu M.-Gladbach (Rhld.) geboren und studierte nach Absolvierung des dortigen human. Gymnasiums an den Universitäten Tübingen, Berlin, Münster i. W. und Freiburg i. Br. Musikwissenschaft, Germanistik und Deutsche Literaturgeschichte.

Gleichzeitig erhielt ich musikalisch-praktische Ausbildung bei Prof. Dr. Volbach, Tübingen, sowie in Berlin am Stern'schen Konservatorium und am damaligen Kgl. akadem. Institut für Kirchenmusik. Herbst 1913 wurde ich Meisterschüler für musikalische Komposition von Prof. Dr. h. c. Georg Schumann.

Eine inzwischen übernommene Tätigkeit wurde durch den Krieg unterbrochen, an dem ich 4 Jahre teilnahm. (Leutnant d. R. und Stoßtruppführer). Nach meiner Rückkehr aus dem Felde berief mich Prof. Volbach als Lehrer und später als stellvertretenden Direktor an die neugegründete Westfälische Hochschule für Musik zu Münster i. W. Mein dortiges Wirken wurde im Frühjahr 1919 durch die Berliner Kämpfe und März 1920 durch die Ruhrkämpfe, an denen ich teilnahm, unterbrochen.

1925 wurde ich zum staatlichen Musikberater der Regierung Münster und gleichzeitig zum Mitglied des staatlichen Prüfungsausschusses für die staatl. Musiklehrerprüfung bestellt, nachdem ich zuvor eine Reihe von Schülern auf die staatl. Musiklehrerprüfung vorbereitet hatte. In Münster, sowie in anderen Städten trat ich in den Jahren 1919—1931 mannigfach als Konzertdirigent (Chor und Orchester), sowie als Solist (Orgel und Klavier) und schließlich als Komponist hervor. Seither lebe ich in Freiburg i. Br.

Für die wertvollen Anregungen, die mir Prof. Dr. W. Gurlitt, Freiburg i. Br., zu meiner Arbeit gegeben und die er stets gefördert hat, sage ich meinen herzlichen Dank.

Aufrichtig danken möchte ich ferner meinen treu bewährten Führern Prof. Dr. J. Wolf und Prof. Dr. h. c. C. Thiel, sowie Frau Elsa Reger, Herrn Oberregierungsrat K. Dittmar und nicht zuletzt meinem Freunde Adalbert Lindner. Mein besonderer Dank gilt auch den Verlegern Schott's Söhne, Mainz und Bote und Bock, Berlin.